DICCIONARIO DE LA ÓPERA

A mi esposa

Alberto Puga Seguel

Diccionario de la Ópera

Recopilación
(Con citas, concordancias, comentarios y ejemplos)

Tercera Edición revisada y aumentada

Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes • Facultad de Artes
Universidad de Chile

Diccionario de la Ópera
Recopilación (Con citas, concordancias, comentarios y ejemplos)

© Alberto Puga Seguel
© Magíster en Teoría e Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
Las Encinas 3370, Ñuñoa, Santiago de Chile.
Teléfono: 9787516
Santiago, 2011
Email: jcordero@uchile.cl

FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD DE CHILE
Decana: Clara Luz Cárdenas Squella
Director Escuela de Postgrado: Víctor Rondón
Director del Departamento: Jaime Cordero

Comité Editorial
Francisco Brugnoli
Jaime Cordero

Inscripción: 211561
ISBN: 978-956-19-0760-7

Esta edición se terminó de imprimir en 2012, Santiago de Chile. Derechos exclusivos reservados para todos los países. Prohibida su reproducción total o parcial, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico, de acuerdo a las leyes Nº17.336 y 18.443 de 1985 (Propiedad intelectual). Impreso en Chile/

ÍNDICE GENERAL

ACLARACIÓN 9

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN ESTE VOCABULARIO 11

ÍNDICE DE COMPOSITORES 483

ÍNDICE DE ARGUMENTOS 485

ÍNDICE TOTAL DE ENTRADAS 488

BIBLIOGRAFÍA 509

ACLARACIÓN

En forma expresa hemos empleado en el título de este trabajo, al igual que en ediciones anteriores, la palabra recopilación con el objeto de dejar claramente establecido que nuestra labor se ha circunscrito a reunir y ordenar los vocablos propios de la ópera, transcribiéndolos innumerables veces textualmente. Igual cosa ha ocurrido con muchos de los resúmenes y comentarios que aparecen en este libro.-

Por ende, sólo podemos reconocer la paternidad de algunas ampliaciones, resúmenes y reseñas de tales nociones; realizadas, con el objeto de hacerlos asequibles a los interesados en este tema. Asimismo, este reconocimiento se extiende a las citas y concordancias entre las voces de este diccionario, estimadas necesarias por referirse casi todas ellas a una misma materia. Lo recientemente expuesto, unido a los ejemplos extraídos de actos y escenas de las óperas que allí se citan, otorga al lector, a nuestro parecer, una mejor y cabal comprensión de los conceptos usados por este género musical.-

Alberto Puga Seguel

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN ESTE VOCABULARIO

Acepción. Acep.
Alemán. al.
Ejemplo. ej.
Francés. fr.
Griego. gr.
Inglés. ing.
Italiano. it.
Latín. lat.
Portugués. Port.
Véase. v.
Véase además. v.ad:

A

ABAJAR: **1.** Flexión de la voz durante la ejecución de una composición musical hacia un tono más agudo; **2.** Disminuir la altura de un sonido; 3. Descenso de la afinación de un instrumento por debajo de su punto normal.-
V.ad.: *Bajar, Desacordar, Salto interválico, Transposición*

A BATTUTA: (it. compás) **1.** Vuelta al tempo medido después de un pasaje ad libitum o de una modificación pasajera; **2.** Ir a compás; **3.** Entrada al tempo o al compás; **4.** Tempo rápido al comienzo de un compás
En la actualidad, esta expresión ha sido sustituida por su equivalente "a tempo".
V.ad.: *Ataque (1ª.acep.),Entrada (3ª. acep.), Repetición*

ABANDONNE: (fr.con abandono) Libre. Relajado.Sin limitaciones.-
V.ad.: *Ad libitum, A capriccio, A piacere*.

ABBELLIMENTI: (it. embellecimiento) Ornamentos melódicos usados por los cantores en las iglesias de los siglos XVII y XVIII.
V.ad.: *Adorno, Notas de adorno, Ornamentos*

A BENEPLÁCITO: (it): **v.** A piacere

ABGESTOSSEN: (al.separado): Staccato

ABERTURA: **v.** Obertura

ABNEHMEND: (al.) Decreciendo. Diminuendo

A CADENZA: **v.** Cadenza

A CAPELLA: (It. en capilla) **1.**Canto a una o varias voces ejecutado sin acompañamiento instrumental alguno. (Si interviene este acompañamiento, debe acompañar a la voz al unísono sin contar con partes propias); **2.** Estilo de composición religiosa que establece esta forma de canto.-
Originalmente el término se refería a la música sacra sin acompañamiento; actualmente se emplea tanto para la música sacra como para la profana.-
Si en el canto a capella interviene el acompañamiento, éste debe seguir a la voz o voces al unísono o simplemente doblar las partes vocales.-
Los historiadores del siglo XIX creían que toda la música anterior a 1600 fue a capella; sin embargo, investigaciones recientes han demostrado lo contrario; pues varios instrumentos, desempeñaron un papel prominente en la ejecución de gran parte de la música antigua por suma, añadidura o reemplazo ad libitum de una parte vocal por otra instrumental.-
Ej: *(1ª.acep.): Zu dir wall'ich (Coro de los viejos peregrinos) Acto I de "Tannhäuser" de Wagner; Grimes!*

Grimes! Acto III de "Peter Grimes" de Britten
V.ad.: *Ad libitum, Cantinela (1ª. acep.), Madrigal (2ª.acep.), Melopea, (1ª.acep.) Réquiem, Vocal.*

A CAPRICCIO: (it. capricho) **1.** Notación que concede facultad al intérprete para seguir su propia fantasía en la ejecución de un fragmento musical; **2.** Cadenza.
V.ad.: *Abandonne, A piacere, Ad Libitum, Arbitrio, Cadencia (2ª.y 3ª.acep.), Cadenza (1ª.acep), Come sta, Descant, Fioritura, Improvisar (2ª. acep.), Interpretar (3ª.acep.), Licenza,(1ª.acep.) Sprezzatura.*

ACCELERANDO: (it. apresurar) **1.** Transición gradual de un tempo lento a otro más rápido; **2.** Lento aumento de velocidad del tempo.
V.ad.: *Accrescendo, Affretando, Stringendo, Tempo.*

ACCESORIO: Pasaje musical que, aún separado del tema principal, no destruye la unidad del conjunto.-
El pasaje accesorio se emplea generalmente para embellecer el tema principal.
V.ad.: *Pasaje*

ACCIACATURA: (it. Aplastar, atrapar) **1.** Nota de adorno que se canta o se toca, justo antes o junto con la nota normal, pero que inmediatamente se deja produciéndose así una fugaz disonancia **2.** Ornamentación vocal que consiste en cantar una o más notas con rapidez y que están situadas por encima de la nota principal a la que preceden.-
V.ad.: *Apoyadura (1ª.acep.),, Coulé, Notas de adorno, Ornamento.*

ACCIÓN: **1.** Actividad escénica; 2. Título adoptado para evitar la palabra ópera en algunas obras modernas de música dramática; **3.** Composición musical experimental en la que se emplean gestos teatrales.-
Ej. *(2ª.acep.) "Ferval" y "El extranjero" ambas de d'Indy*
V.ad.: *Pantomima (1ª.acep.)*

ACCENT: **v.** Agrément, Aspiración

ACCORDATURA: (it. afinación): **1.** Ensamblar armónicamente diversas voces e instrumentos; **2.** Modo de afinar instrumentos musicales, especialmente de cuerdas.
V.ad.: *Afinación, Instrumentación, Orquestación.*

ACCRESCENDO: (it. aumentando) Alteración acelerada y gradual del movimiento.-
V.ad.: *Acelerando, Denominaciones dinámicas, Obligatto (2ª.acep,), Tempo (3ª.acep.).*

ACCOMPAGNATO: **v.** Acompañamiento

ACCUSE: (fr.): Con énfasis

ACENTO: **1.** Intensidad dada a una nota o a un conjunto de notas con el objeto de hacerlas resaltar al interior de una frase para subrayar la importancia tonal, rítmica o expresiva; **2.** Cualquier signo empleado que signifique elevación, descenso, cambio de tono, etc., en la voz.
Equivale al acento del lenguaje al servicio de la expresión. A veces coincide con el tempo fuerte del compás; otras, se hace recaer en un lugar distinto generando eficaces contrastes.-
Si se considera el acento como me-

dio de expresión, se identifica con el modo de sentir o de decir del compositor o del intérprete. Por ello, en música, el acento trata de poner de relieve los puntos más salientes de la composición en correspondencia con los valores rítmicos o alturas sonoras ya sea mediante el reforzamiento de la intensidad, disminución del volumen, un breve silencio, prolongación de la sonoridad o simplemente en el énfasis sobre las notas del compás, etc.

V.ad.: *Apoyadura, Elan, Feinte, Pronunciación, Sforzato, Sincopa.*

ACOLADA: Signo indicador de que varias pautas o partes deben leerse simultáneamente.-

ACOMPAÑAMIENTO: **1.** Parte instrumental subordinada al canto o a un instrumento solista; **2.** Recitativo con acompañamiento instrumental en contraposición al recitativo secco que era apoyado sólo por el bajo continuo; 3.Interpretación junto a otro ejecutante, pero sujeto a él, quien le otorga apoyo armónico; 4. Fragmento de una composición dependiente a una o varias partes principales, vocales o instrumentales de las cuales recibe el apoyo armónico; 5. Fondo musical para una parte principal.-

La mezcla de voces e instrumentos en la forma que se realizaba en la Edad Media no era acompañamiento, sino una distribución ocasional de los instrumentos musicales de que se disponía al momento de su ejecución. El acompañamiento propiamente tal aparece en el canto profano monódico cuando se acostumbraba el uso del laúd o de cualquier otro instrumento musical para darle un punto de apoyo a la voz. Con el avenimiento del estilo monódico, se adoptó la figura de la parte del acompañamiento sobre un solo pentagrama de bajo continuo, que el acompañante desarrollaba.-

Durante lo siglos XVI, XVII y parte del XVIII, el acompañamiento estaba encomendado principalmente al laúd, clavecín y al órgano con el objeto de ejecutar acordes de sostén y de fondo a la melodía. El acompañamiento así entendido, podía ser escrito o improvisado en su totalidad o en parte, según el compositor lo indicase o no, a través del bajo continuo lo que debía realizar el mismo acompañante, como ocurría durante el Barroco.-

Ej.: *(2ª.acep.) Escena IX del Acto I y Escena III del Acto II de "Tamerlano" de Händel; Escena V del Acto II de "El retorno de Ulises a la patria" de Monteverdi.*

V.ad.: *Acompañamiento obligado, Acompañar, Aria concertante, Aria con acompañamiento obligado, Armonizar, Bajo continuo, Colla parte, Colla voce, Solo, Obbligato (3ª. acep.), Veloce.*

ACOMPAÑAMIENTO OBLIGADO: Asociación forzosa e imprescindible, a la parte vocal de una o varias partes instrumentales, que dialogan con ella constituyéndose en el sostén armónico del canto, por lo que no puede omitirse

El acompañante debe ajustarse esencialmente a lo escrito, si bien, en

algunas composiciones modernas esta labor exige cualidades interpretativas de virtuoso instrumental.-
*V.:**ad.:** Acompañamiento*

ACOMPASADAMENTE: **1.** De forma pausada; **2.** Con su debido compás.-

ACORDE: Sonoridad resultante de la asociación coordinada de varios sonidos o notas.-
En la teoría clásica un acorde estaba constituido por tres notas por lo menos tocadas simultáneamente. Si son dos las notas, toma el nombre de intervalo.-
El romanticismo del siglo XIX lo empleaba usualmente.-
Ej.: Expresión del frío y de la nieve que cae. Comienzo del III Acto de "La Bohème" de Puccini.
***V.ad.**: Arpegio, Bajo Continuo, Homofonía (2ª.acep), Retardo.*

ACTO: (it. atto.): **1.** Consuetudinaria división de una obra teatral, **2.** Cada una de las partes en que se puede dividir una obra escénica.- La división de una obra teatral en tres actos parece ser preferida de autores y compositores modernos, excepto "El oro del Rhin" de Wagner que se presenta sin interrupción. A veces los actos son divididos en cuadros. El final del acto y del cuadro se señala comúnmente por la caída del telón.- ***V.ad.:** Acción (1ª.acep.), Entreacto, Episodio (1ª.acep), Escena, (1ª.acep.), Final, Parte(1ª.acep.).*

ACÚSTICA: **1.** Estudio de la percepción sonora y de sus causas físicas y por extensión, de todas las vibraciones elásticas; .**2.** Propiedades sonoras de una edificación.-
V.ad.: Emisión, Fonación, Proyección, Sonido, Voz, volumen o resonancia.

ADAGIETTO: **1.** No tan lento como adagio y de lirismo menos elevado que éste; **2.** Composición breve en tiempo lento.-
***V.ad.:** Tempo.*

ADAGIO*:* (it. con descanso, lentamente) **1.** Movimiento lento; más lento que andante y más rápido que largo; **2.** Composición en tempo lento, especialmente los segundos movimientos (lentos) de una sonata, sinfonía, etc. 3. Modo de interpretar de los instrumentos.-
***Ej.:** (2ª.acep.) Preludio del Acto I de "Lohengrin" de Wagner; Meditación. Acto II de "Thaïs" de Massenet.*
***V.ad.:** Designaciones dinámicas, Tempo (3ª.acep.)*

ADAGISSIMO: Extraordinariamente lento.

Adam, Adolfo Carlos: Compositor francés (1803-1856). Compositor y pianista. Obtiene en 1848 el título de profesor en el Conservatorio de París. No consiguió enseguida grandes éxitos, por el contrario, se ve postergado dos veces antes de obtener el premio de Roma. Es sólo con motivo de sus composiciones para pequeños teatros de vaudeville de París, que su estrella comienza a brillar. En 1829 presentó, en la Ópera-comique, su primera ópera en un acto: "*Pierre et Catherine*". Su primer gran éxito lo obtuvo con el estreno de "*Le Chalet* " (1834), la que alcanzó mil representaciones en menos de cuarenta años. A ella le suceden una serie de exitosos estre-

nos. Una ópera sigue a la otra, entre ellas, su obra maestra: *Le postillon de Loujumeau"* (1836) que hasta hoy figura en el repertorio. Siguió componiendo, con regular éxito veinte años más: misas, himnos, cantatas, piezas para piano y en especial óperas (53). Entre éstas se destacan: "*Si j'etais roi"*, "*La muñeca de Nuremberg"* y "*El toreador".* Sin embargo, la reputación de Adam, que aún continúa vigente, se debe a sus espectaculares ballets, en los que sobresale "Giselle" compuesto en 1841.-

Las óperas de Adam tienen las características de las óperas cómicas francesas de la época, con un ritmo lleno de gracia y una gran riqueza melódica. En ellas predomina, además de la gracia, también la elegancia demostrada por un gusto depurado y una orquestación que, dentro de la modestia de sus partituras, son extraordinariamente refinadas.-

Adams John, Compositor estadounidense (1947-) Es uno de los más importantes compositores minimalistas de la actualidad. Posee un estilo muy personal, basado en la experimentación electrónica mezclada con combinaciones formales provenientes de la música clásica, folk y popular.-

Después de graduarse en la Universidad de Harvard, se traslada a California donde dio clases en el Conservatorio de San Francisco en 1972. En 1985, inició su colaboración con la poetisa Alice Goodman y del Régiseur Peter Seller de donde surgieron dos óperas: *Nixon en China*" (1987) y *La muerte de Klinghoffer*" (1991). Una tercera colaboración escénica, tuvo por resultado la ópera "*El niño"* estrenada en París en el año 2000.-

Además de las óperas recien citadas, durante el lapso existente entre su graduación en la Universidad de Harvard y la fecha antes indicada, creó diversas obras musicales para orquesta de cámara y sinfónicas, conciertos para piano, etc.-

Su última ópera," *On the transmigration of Souls*," se inspira en los textos que narran el drama del 11 de Septiembre de 2001.-.

ADAPTACIÓN: Arreglo de una obra para destinarla a un fin distinto a su destino primitivo.-

V.ad.: *Arreglo (1ª.acep), Imitación (1ª.acep.), Parodia, Revisión, Transposición*

ADDOLCENDO: (it.) Dulcemente

ADDOLORATO: (it.) Adolorido, con tristeza.

adivino del pueblo, El (Rousseau, Jean-Jacques) Ópera en un acto. Libreto del compositor. Estrenada en el Palacio de Fontaineblau el 18 de Octubre de 1752.

Colette, linda campesina, se siente abandonada por su prometido Colín. Presume que la causa es que éste se ha enamorado de una dama importante del castillo cercano al pueblo. Recurre por ello, al adivino de la región que finge poseer poderes mágicos, cuando en realidad su única virtud, es tener y usar el sentido común.-

A la consulta de Colette le da el siguiente remedio para su mal: que con sus actitudes y por terceras personas, haga sospechar a Colín que ella es pretendida por otros. Enterado éste, abandona el intendo amoroso hacia la dama principal. Vuelve al redil y pide perdón él que le es concedido de inmediato.-

El adivino está muy contento, pues dio una buena solución a la consulta: unir a los amantes, aumentando con ello su fama.-

AD LIBITUM:.(lat. a voluntad) **1.** A discreción. Expresión fijada en la partitura que implica libertad al cantante para la interpretación de un determinado pasaje, su supresión, u otorgarle el ritmo que éste desee; **2.** Opción para elegir el tempo, la inclusión de la voz o de un instrumento, agregar una cadenza, etc.

En la ópera es frecuente su uso en los recitativos. Se empleó con frecuencia en el siglo XVIII, para indicar una parte que podía omitirse.Lo opuesto es obbligato.

V.ad.: *Abandonné, A capriccio, A Piacere, Arbitrio, Bravura, Cadenza, Descant, Improvisar (2ª. y 3ª.acep), Interpretar (3ª.acep.), Licenza (1ª. y 2ª. acep.), Rubato.-*

ADORNO: Ornamento melódico que se agregaban a las notas escritas para acrecentar su gracia y la variedad en la música vocal e instrumental.-

Los adornos, nombre dado por los cantores e instrumentistas de los siglos XVII y XVIII, tenían por objeto, además de lo recientemente expuesto, suplir la corta duración de los sonidos de las cuerdas o teclas atacadas, con lo cual se producía una especie de relieve en las notas que los llevaban, haciendo más visible y expresiva la línea melódica.-

Se distinguen dos clases de adornos: los simples y los compuestos.Los primeros son aquellos agregados a las notas solas y los segundos, más extensos, agregados a pasajes musicales completos en los que la melodía original es embellecida a tal grado que es muy difícil distinguirlos.´

Durante el siglos XVI la ornamentación quedaba entregada a la habilidad del intérprete, pero en los siglos XVII y XVIII, la libertad para improvisar se limitó considerablemente mediante indicaciones claras y precisas de los compositores quienes, desde el siglo XIX en adelante no aceptaban cambio alguno en sus composiciones (v.: entrada "come sta").-

Lo que está claro que en la época an la que nos venimos refiriendo que, a cada adorno u ornamento, correspondía un signo convencional sin que existiera, paralelamente, una regla igual para su ejecución, siendo distinto el efecto deseado a través de la época o de los autores. El uso ha transformado y renovado incesantemente indicaciones y ejecuciones. Hasta el siglo XVI compositores y ejecutantes añadieron adornos de su iniciativa: los ornamentos quedaban del todo entregados a la habilidad del intérprete y no hubo de transcurrir mucho tiempo, hasta el siglo XVII, para que se comenzara a exagerar. Cada

compositor, ejecutante o intérprete inventaba, colocaba o modificaba los distintos signos que correspondían a estos adornos. Tal es así que en muchos volúmenes de obras para claves y solfeos de ese siglo llevan una tabla explicativa de los signos convencionales de cada autor. Por todo lo expuesto se ha hecho difícil por no decir imposible fijar exactamente su significación en un lapso determinado.-

V.: ad.: *Artificio, Colorear (1ª.acep.), Coloratura (1ª.acep.) Notas de adorno, Melisma (1ª.acep.), Ornamento.*

Adriana Lecouvreur (Cilea, Francisco). Ópera en cuatro actos. Libreto de Arturo Colauffi, basada en el drama de Eugène Scribe y Gabriel, Jean Baptiste, Ernst y Wilfrid Legouvé. Estrenada en el Teatro Lírico de Milán el 7 de Mayo de 1903.-

A

Después de recibir un enorme aplauso en el Teatro de la Comédie Francaise, la gran actriz Adriana Lecouvreur en uno de sus momentos libres, en el foyer de dicho teatro, le confiesa al director de escena Michonnet que ama a un oficial militar de baja graduación, sin sospechar de que se trata de Mauricio di Sazona, aspirante al trono de Polonia. Mauricio ha concurrido al teatro para explicarle que por razones de alta política, debe esa noche cortejar a la princesa de Bouillon. Adriana acepta resignada no poder reunirse con él y le regala un ramito de violetas.-

Entra al foyer del teatro el príncipe de Bouillon, que nada sabe de las andanzas de su esposa, para invitar a Adriana a cenar después de la función. Allí, el príncipe descubre que la Duclos, confidente de la Bouillon, ha invitado a Mauricio a su propia casa situada en las afueras de París, sin saber que es su esposa quien lo ha citado a través de la Duclos. A modo de chanza, con el objeto de sorprenderlos in fraganti, el príncipe decide convidar a su casa a todos los presentes.-

En la casa del príncipe de Bouillon, su esposa, la princesa, está impaciente por el retrazo de Mauricio. A su llegada, éste se excusa y le regala las violetas señalándole que las ha comprado al recordar a ella y a la cita. De pronto, la princesa al ver ingresar a su esposo con los invitados, se esconde en un salón oscuro, mientras Mauricio se presenta a dar la cara al príncipe y Adriana. En un intervalo, Mauricio le pide a Adriana que le facilite una llave para que una persona que se oculta en el salón pueda huir. Adriana lo hace de mala gana y, cuando hace encender las luces para conocer quien es su rival, ésta ya ha huido.-

En la fiesta que se celebra en casa de los Bouillon, Mauricio, quien se encuentra entre los invitados, sigue fingiendo amor a la princesa. Esta, sin embargo, se da cuenta de lo falso de su actitud que sólo obedece a intereses políticos. Da comienzo a la fiesta una pantomima; la sigue una actuación de Adriana, quien está convencida que su rival, la mujer escondida, es la princesa. Por esto y con toda intención, canta el monólogo de “Fedra”, cuyas frases

resultan insultantes para la princesa que se retira de la fiesta fingiendo encontrarse indispuesta, para meditar su venganza.-

Adriana, desde el día de la fiesta en casa de los Bouillon, no ha vuelto al teatro enferma y desmoralizada por la actitud de Mauricio. El día de su cumpleaños, recibe la visita del Régiseur Michonnet y de cuatro actores de la Comédie que le traen regalos. Llega otro obsequio: una cajita. Al abrirla, reconoce el ramito de violetas que ella le diere a Mauricio. Al olerla, un molesto olor acre llega hasta su garganta. Desanimada pide que se retiren todos. Cuando está sola, llega Mauricio reiterándole que la ama. Se reanima, pero es por sólo un momento. Los efectos del veneno de las violetas han hecho su labor y muere en los brazos de Mauricio.-

A DUE: (it. a dos) **1.** Obligación de cantar o tocar una sola nota o al unísono frente a un pasaje de notas dobles en un mismo pentagrama; **2.** Indicación para que todas las voces o los instrumentos queden reducidas a dos partes melódicas.
V.: ad.: *Dúo*

AFFABILE: (it.) Afable. De modo gentíl y complaciente.-

AFFANATTO: (it.) Agitado. Entrecortado.

AFFAIBLISSANT: (fr.): Diminuendo

AFECCIONES, DOCTRINA DE LAS: (lat, affectus): Afecto. Cada una de las pasiones del ánimo como la ira, el odio y especialmente el amor o el cariño.-

A este respecto se formuló toda una teoría estética en el período barroco, sobre como deben ser expresadas las afecciones en la música y consecuencialmente en la ópera. Los convencionalismos estrictos de la "ópera seria" relacionados con esta teoría dieron por resultado la clasificación de las arias de acuerdo con situaciones típicas del argumento; sin embargo, con la condición de que cada aria o composición debía expresar un solo afecto. Así, por ejemplo: Aria di bravura (rápida y virtuosista, para expresar pasión, venganza, triunfo y otros sentimientos semejantes); Aria di mezzo carattere, (tiempo moderado para expresar sentimientos tiernos); Aria cantabile(lenta y lírica para expresar anhelo, pena, etc.); Aria parlante (de índole declamatoria) etc. La tristeza debe ser expresada con una melodía lenta, lánguida y soñolienta".
V.ad.: *Aria de bravura, Ópera seria.*

AFFEKT: (al.) Fervor. Tierno, con sentimiento

AFFETUOSO: (it. afectuoso): Tierno, con sentimiento.-

AFFRETANDO: (it.acelerando) Indicación de tempo, que establece un aumento paulatino de velocidad.-
V.ad.: *Accelerando, Stringendo, Tempo, Veloce.*

AFICIONADO: (it. dilettante): En música, palabra que designa a quien tiene una gran inclinación hacia ella, al que la cultiva sin hacer de ella una profesión y al que aspira desempeñar el papel de artista sin

poseer el talento ni las condiciones necesarias.-

Los Collegia Musica eran precisamente reuniones de amigos de la música para audiciones no públicas. En ellas, se escuchaba música sin ejercitarla. Estas organizaciones subsistieron hasta tiempos de Beethoven.-

V.ad.: *Artista, Auditor, Músico (1ª. acep.)*

AFINACIÓN: **1.** Congruencia existente entre el sonido emitido y la nota escrita; **2.** Punto de equilibrior en la relación exacta dos o más sonidos, 3. Ajuste de un instrumento al tono que le corresponde; 4. Entonación correcta*; 5.* Sistema de los intervalos fijos entre las cuerdas.-

Para afinar varios instrumentos se adopta un sonido tipo, que es generalmente la nota "LA". Esto se denomina dar el tono.

V.ad.: *Acordar, Cacofonía, Cencerrada, Cuerdas Vocales, Engolado, Ejercicio, Entonación, Fidelidad, Filar un sonido, Gallo, Oído, Tono.*

AFINIDAD: Relación entre sonidos

africana, La (Meyerbeer, Giácomo). Ópera (Gran-ópera) en cinco actos. Libreto del compositor y de Eugène Scribe. Estrenada en la Ópera de París el 29 de Febrero de 1836.-

Vasco da Gamma, que ha enamorado a Inés hija del almirante don Diego, se alegra ver entrar a éste en la Cámara del Consejo Real de Portugal, pues lo creía muerto. Vasco da Gamma viene llegando de una expedición, donde descubrió nuevas tierras. De allí ha traído dos prisioneros: La reina Selika y a su confidente y enamorado Nelusko, a quienes presenta al Consejo. Interrogados, ellos se quedan mudos negándose a contar nada sobre su país.-

Don Diego desea que Inés se case con el presidente del Consejo: don Pedro. Este es el motivo por el cual se opone a la nueva expedición de Vasco al país de los prisioneros. Su deseo es que ésta aventura la lleve a cabo don Pedro. Igual posición asume el Gran Inquisidor, lo que irrita a Vasco que lo ofende severamente. Por esta razón lo hacen encarcelar junto con los africanos.-

En la carcel Selika, que se ha enamorado de Vasco, le declara su amor y lo previene de la intención de Nelusko de matarlo por celos. Cuando lo intenta, es detenido por la reina.-

Inés, entretanto, ha aceptado su matrimonio con don Pedro supeditado a la libertad de Vasco. No obstante, a éste no le permiten participar en la expedición de la tierra que él recientemente descubrió, ya que don Pedro la llevará a cabo en su propio beneficio.-

En el barco de la expedición de don Pedro navegan, también los dos africanos como guías. Nelusko, que ha sido nombrado timonel, planea hacer encallar el barco en los arrecifes de su isla natal. Vasco, que lo ha seguido con una nave suya, alcanza a la de don Pedro con la finalidad de advertirle el peligro que corre por las maquinaciones de Nelusko. Este, despreciando su ayuda, no le

hace caso y, por el contrario, ordena su detención.-

Una tempestad hace encallar al barco cuando llegaba a su destino, el que es asaltado por los isleños que degüellan a toda la tripulación siguiendo las órdenes de Nelusko.-

Vasco, que ha sobrevivido al naufragio y a la matanza, es ofrecido como sacrificio a los dioses durante la celebración motivada por el retorno de la reina Salika. Esta para salvarlo, aduce estar casada con el descubridor. En el matrimonio que celebra con Salika, de acuerdo a los ritos isleños, jura a ésta fidelidad eterna, pues cree que Inés ha muerto.-

Al poco tiempo Inés, que asimismo sobrevivió a la matanza, se encuentra con Vasco. Al ser sorprendidos por Salika ésta ordena la muerte de Vasco, pero cuando Inés le cuenta que ella fue rechazada por Vasco por haber jurado a la reina fidelidad eterna, Selika se da cuenta de que Vasco e Inés se pertenecen. Por ello, ordena a Nelusko la preparación de un barco que los conduzca a Portugal. Luego, y apenas parte el barco, se acuesta bajo un manzanillo, árbol muy venenoso y se suicida aspirando su aroma. Nelusko, al encontrar a su amada Selika muerta, se mata del mismo modo.

AGILIDAD: **1.** Capacidad para pasar rápidamente de una nota a otra; 2. Aptitud del ejecutante para hacer movimientos musicales en forma rápida y limpia.-

V.ad.: *Articulación, Coloratura (1ª. acep.), Ejercicio (1ª.acep.) Fioritura, Virtuoso, Vocalización.*

AGIATAMENTE*:* (it.) Con soltura. Agilmente

AGITATO: (it. agitado) Término que describe una interpretación inquieta, viva, agitada.-

AGRÉMENTS: (fr. adorno), **1.**Adorno consistente en añadir al final de una nota sostenida, una nota breve medio tono o un tono entero más alta; **2.** Denominación genérica de los ornamentos en la música francesa de los siglos XVII y XVIII, especialmente para los pequeños adornos.

V.ad.: Anticipación, Nachschlag, Ornamento.

AGOGICO: (gr. transporte, movimiento) Ligeras variaciones en la velocidad del canto o de la música tendientes a darle un carácter más humano, menos maquinal.-

V.ad.: *Ornamento, Tempo*.

AGUDO: **1.** Voz emitida por el cantante en la parte más alta de su registro vocal; 2. Sonido de frecuencia elevada en la escala.-

V.ad.: *Alto (1ª.acep) Atiplar (1ª. acep), Voz, pasaje de la,, Soprano de coloratura, Tiple (1ª.acep.),Voz, Voz de cabeza.*

Aída (Verdi, Giuseppe) Ópera en cuatro actos. Libreto de Antonio Ghislanzoni. Basado en un argumento de Auguste Mariette Bey. Estrenada en la Ópera del Cairo, el 24 de Diciembre de 1871.

El capitán Radamés se encuentra en el palacio de Memfis con el Gran Sacerdote Ramfis quien acaba de consultar al oráculo de Isis, diosa

protectora de Egipto, respecto de quien debe ser designado jefe del ejército del faraón para detener la invasión etiope. Mientras va a dar a conocer los resultados de la consulta, Radamés sueña con ser él el elegido y se imagina el goce que su victoria proporcionará a Aída, su enamorada. Esta es esclava de la princesa Amneris, hija del faraón. Nadie sabe que Aída, hecha prisionera durante la última guerra, es hija del rey de Etiopía: Amonasro.

La mirada que dirige Radamés a Aída cuando ingresa a la sala del palacio junto a Amneris, no escapa a la atención de ésta última que detecta los sentimientos de Radamés respecto de su esclava, lo que la hace adoptar una actitud amenazadora, pues ella también lo ama. La llegada del faraón con su séquito pone fin a estas cavilaciones. Anuncia que Isis ha designado a Radamés jefe del ejército y que, como tal, dirigirá la campaña contra los etíopes. Todos los presentes entran luego al templo de Ftha para rogar por la victoria. Aída se queda sola, arrepentida de haber deseado la victoria de su amado, ya que ello significa la derrota de su padre.-

En sus habitaciones del palacio de Memfis y rodeada de sus esclavas, Amneris es ataviada para la fiesta, que con motivo de la victoria conseguida por los egipcios, se llevara a cabo. Unas esclavas danzan para distraerla, pues se encuentra atormentada por las relaciones que mantiene Radamés con Aída. Cuando ésta entra, le hace confesar su amor al hacerla creer que Radamés ha muerto en la batalla. Orgullosamente, Amneris muestra sus propios sentimientos y ordena a Aída que esté presente cuando ella salude al vencedor a su vuelta.-Radamés hace su entrada triunfal en Memfis con sus soldados, sus prisioneros y los trofeos de guerra entre los cantos y vitores de los sacerdotes y del pueblo. Recibe de Amneris los laureles de la victoria. Agradecido el faraón, le ofrece a Radamés darle cumplimiento a cualquiera de sus deseos. Este pide la libertad de los prisioneros sin saber que entre ellos se encuentra Amonasro, rey de Etiopía y padre de Aída. El faraón concede la libertad a todos ellos salvo a Amonasro, pues éste que se ha hecho pasar, frente a lo egipcios, sólo como el jefe del ejército, quedará como rehén para garantizar la paz con los etiopes. Además, a modo de recompensa, le entrega a Radamés como esposa a Amneris y le otorga la sucesión en el trono de Egipto.-

Amneris es conducida al templo de Isis. Allí pasará su última noche antes de su boda. Cuando sacerdotes y sacerdotisas han entrado al templo, Aída, que la acompaña, sale del santuario para despedirse, ya que la libertad que ha concedido el faraón la beneficia. En su patria espera poder olvidar. En ese momento aparece su padre Amonasro, que le informa que los etiopes han vuelto a tomar las armas y por ello, debe obtener de Radamés los planes secretos de los egipcios para detenerlos y, en especial, los caminos que para esto

van a usar.A fin de evitar el enojo de su padre, Aída termina por aceptar la petición.-

Cuando se reúne con Radamés, Aída no tarda en obtener que huya con ella y éste le revela el único camino seguro para la huida. Amonasro, suficientemente informado, sale de su escondite y revela a Radamés su verdadera personalidad y el parentesco que lo une con Aída. Radamés se da cuenta de que ha traicionado a su patria expresando que está deshonrado. Estos diálogos llaman la atención de Amneris, quien deja de orar y aparece en la puerta del templo con Ramfis. Amonasro huye con Aída, después de haber intentado matar a la princesa egipcia y, Radamés, a quien Amneris ha llamado traidor, entrega su espada a Ramfis.-

En una sala ubicada sobre la prisión de Radamés, Amneris, que lo ama todavía, está dispuesta a salvarlo si responde a su amor. Lo hace traer a su presencia. Este rechaza la proposición de matrimonio y además, se niega a disculparse con los sacerdotes, no obstante saber que su salvación pasa, en todo caso, por su boda con ella.-

Los sacerdotes que lo juzgan por traición a la patria, lo condenan a ser sepultado de por vida entre los muros del templo de Ftha.-

Antes de la llegada de Radamés a la prisión donde va a ser sepultado, Aída se ha introducido secretamente en ella con la intención de morir junto a él. La muerte llega para los dos amantes.-

Amneris, entre tanto, después de insultar a los sacerdotes por su sentencia, desconsolada reza a Isis en la entrada de la tumba en donde se encuenta Radamés y, sin que ella lo sepa, también Aída.-

AIRAIR: (fr.aire) 1. En la ópera francesa de los siglos XVII y XVIII, pieza instrumental o vocal concebida como acompañamiento de un baile; 2. Cualquier aria, canción o tonada para solista.
V.ad. *Aire*

AIRE: **1.** Fragmento breve cantado por sólo un intérprete. (Su estructura es más simple que la del aria); 2. Melodía o tema fácilmente reconocible; **3.** Fragmento o melodía tratada en forma de variaciones; **4.** Carácter que se ha de imprimir a una pieza musical.-
V.ad.*: Air, Arietta, Melodía, Solo (2ª. acep), Variación (1ª.acep.)*

AISÉ: (fr.)Con calma. Sin prisa

AKKORD: (al.) Acorde

AKZENT: (al.) Acento

ALBA: Género de composición lírica cuyo tema es la separación de los amantes al amanecer.-
V.ad.:*Alborada,Mattinata*

Albéniz, Isaac: Compositor español (1860-1909). Extraordinario pianista. A los cuatro años de edad dio su primer recital en Barcelona. Tuvo en su juventud, una vida propia de una novela de aventuras. Se escapa de la casa en giras de concierto en varias oportunidades. A los doce años se embarca, a espalda de sus padres, rumbo a Puerto Rico,

Cuba, Argentina y EEUU dando conciertos para costearse sus viajes y estadía. Enseguida, continúa sus peregrinaciones por varios países europeos. Algo más tarde viaja a Bruselas, gracias a una beca concedida por Alfonso XI y aprovecha para visitar a Liszt en Weimar. Reanuda sus conciertos y su vida nómade por Europa y América (1880) y, cuando se casa, sienta cabeza y se convierte en un marido ejemplar. Se establece con su familia en Madrid, posteriormente en Londres y, por último, en 1893, en París.-

Durante su estadía en Londres, el banquero Lord Latymer le paga para que ponga música a varios libretos suyos. De aquella época son varias de sus óperas y en especial, la de mayor éxito: *"Pepita Jiménez*". En París, su música es tocada con frecuencia y la Schola Cantorum de la que había sido alumno, le ofrece la cátedra de profesor de piano, que Albéniz acepta.-

Su actividad como compositor le ocupa cada vez más tiempo, en detrimento de su carrera de virtuoso en piano. Sigue componiendo hasta su muerte, dejando incluso, varias obras sin terminar, las que fueron estrenadas póstumamente.-

Es escaso el interés que presentan las óperas de Albéniz, no así, él de sus obras pianísticas, por su inspiración profundamente española y la originalidad de su escritura. De espaldas al Wagnerismo y al verismo, de actualidad en su época, se acerca a Chopin y a Liszt. Adopta el lenguaje impresionista. Musicalmente, es el padre del moderno nacionalismo español.-

Albert, Eugène d'. Compositor inglés (1864-1932): Aunque su padre era francés y su madre alemana, nació en Glasgow (Escocia) donde sus padres habían fijado su residencia. Su padre, como profesor y compositor, fue el que le dio sus primeras lecciones. Estudia música, más tarde, en Londres con el compositor Sir Arthur Sullivan. Finalmente, perfeccionó sus estudios en Viena. (1882). Allí, por algún tiempo, trabajó junto a Liszt como director de orquesta y virtuoso en piano. Es atraído por la música escénica. Escribe en el curso de su vida veinte óperas; sólo una de ellas alcanzó verdadero éxito: "*Tiefland"* (tierra baja). Otras que también alcanzaron notoriedad fueron "*Die Ton Augen"*, *Der Improvisator"* y "*Die schwarze Orchide"*

Como ha ocurrido muchas veces en la historia de la música, las obras de d'Albert, de verdadero valor musical, no alcanzaron gran éxito. Al principio de su carrera, en que pareció no haberse dejado influir por Wagner, escribió dos óperas "*La partida"* (1898) y "*Flauto solo"* (1905) en que anunciaba un nuevo estilo en la operística alemana. Sin embargo, d'Albert no prosiguió este camino, que tanto brillo y renombre le habría podido significar, sino que bajo la impresión del verismo italiano compone "*Tiefland",* de la que se ha dicho que es uno de los muy pocos ejemplos del verismo alemán. En sus demás óperas, salvo

las recientemente nombradas, por la variedad de estilos que emplea, se transformó en un compositor de música de mero efecto teatral.-
En todo caso, y pese al eclecticismo del autor, no puede desconocerse la capacidad de d'Albert como orquestador para subrayar, en forma magistral, las atmósferas y situaciones dramáticas.-

ALBORADA: Canto o composición que se interpreta al amanecer.-
V.ad.: Alba, Mattinata, Nocturno (2ª.acep.), Serenata (1ª.acep.).

ALCANCE: **v.** Extensión

Alceste (Lully, Jean Baptiste). Tragedia lírica en cinco actos. Libreto de Jean-Philippe Quinault, basada en una tragedia de Eurípides. Estrenada en la Ópera de París el 19 de Enero de 1674.-

Alceste y Admète se han casado. Lycomède, en cuyo reino se ha celebrado el matrimonio, les ofrece un paseo en su barco. Todos los habitantes del mar, incluso pescadores y ninfas cantan felicitando a los recién casados. Cuando sube al barco Alceste, acompañada de la ninfa y amiga Céphise, a una orden de Lycomède, se retira la pasarela y huyen con el barco. Imploran a la diosa Tetis que provoque una tempestad que impida a su marido Admète, que quedó en tierra, alcanzarlos.-
Los fugitivos se refugian en la isla Seyros. Alcides (Hércules) y Admète atacan la fortaleza logrando vencer a los raptores, rescatando a Alceste. Su marido Admète, queda mal herido. Apolo anuncia que los dioses lo sanarán siempre que alguien ofrezca su vida a cambio de la de él. Alceste se sacrifica por su esposo y ofrece su vida, ya que sus compañeros no aceptan ese compromiso. Ante ello, Alcide se ofrece para ir a rescatarla a los infiernos siempre que Admète acepte el amor que siente por ella; a lo que Admète accede.-
Hércules cruza la laguna Estigia en la barca de Caronte. En los infiernos, Plutón, que se encuentra preparando una fiesta en honor de Alceste, permite que se la lleve ante la insistencia de éste y, para hacer más rápida su vuelta, les presta su carro alado.-
Alceste tiene que separarse de Admète, según lo convenido. Como esta separación produce a ella una gran pena y dolor, Hércules renuncia sus derechos y deja que el matrimonio sea feliz. En la fiesta que sigue, Apolo la alegra con su canto y presencia .-

alegres comadres de Windsor, Las (Nicolai, Otto). Ópera (Singspiel) en tres actos. Libreto de Hermann S. Mosenthal, basado en la obra homónima de William Shakespeare. Estrenada en la Ópera de la Corte de Berlín, el 9 de Marzo de 1849.

En el hostal de la Jarretera en Windsor se encuentra como pensionista Sir John Falstaff, un noble arruinado. Debe varias semanas de alojamiento por lo que decide utilizar sus dotes para conquistar a dos damas acomodadas de la localidad: las señoras Fluth y Reich. Su objeto

no es otro, que el obtener de ellas los dineros necesarios para paliar sus apremiantes compromisos económicos. Para ello, les escribe sendas cartas sin tomar siquiera la precaución de mandarles una distinta a cada una de ellas.-

Como ambas son muy amigas, hecho en que no reparó el galán al escribir las misivas, al compararlas, se ríen de ello y deciden dar una lección al conquistador. Cuando conversaban, ingresan al jardín de la casa del señor Reich, Fluth acompañado de Fenton. Este último, joven enamorado de Ana, hija de Reich, quien viene a solicitar su mano. Esta petición le es negada por el dueño de casa quien le indica que tiene para ella un mejor candidato, Slender.-

De acuerdo al plan ideado por las damas para castigar al remitente de las cartas, la señora Reich le envía una nota a Falstaff citándolo a su casa y otra al marido de la señora Fluth en la que le denuncia que su esposa tiene una cita galante. De este modo, serán ambos castigados: uno por conquistador y el otro por celoso.-

Falstaff, cuando llega a la cita, es recibido por la señora Fluth como si estuviera enamorada de él. En el momento en que el galán, creyendo lo que se le dice, comienza a darse importancia, ingresa a la habitación la señora Reich expresando, alarmada, que el marido de la anfitriona viene hacia su casa. De inmediato las dos mujeres ocultan al obeso caballero en una cesta de ropa sucia, ordenando a los criados que la lanzen al río para que ésta se remoje. Así lo hacen cayendo Falstaff con el cesto a las frías aguas. El señor Fluth, que en el intertanto ha llegado a su casa, después de recorrerla y no encontrar nada sospechoso, pide perdón a su esposa por sus celos infundados; pero, para salir totalmente de dudas, decide visitar al fracasado galán.-

Del dueño del hostal recibe Falstaff una carta remitida por la señora Fluth en la que, junto con excusarse por los incidentes ocurridos el día anterior, le reitera su amor y lo cita nuevamente a su casa. Falstaff nuevamente cree en la sinceridad de la remitente y, antes de partir a la cita, pasa a beber unas copas a la taberna del hostal. Allí llega el señor Fluth, disfrazado, haciéndose llamar Bach y, dándole a conocer a Falstaff que habiendo oído de sus dotes de conquistador, le ofrece dinero si logra conquistar a la señora Fluth a quien no ha podido seducir, en la esperanza, que si ésta quiebra su fidelidad a su marido, será fácil que la rompa después con él. Falstaff se fantasea y le expresa que puede estar seguro de contar con su éxito.-

Al jardín de los Reich llega Slender. Poco después ingresa Fenton que ha sido citado por Ana quien que le declara a este último su amor; le jura que sólo se casará con él y le expresa que nada le importan los reclamos que a este respecto pudiere formular Slender.-

De nuevo llega Falstaff a casa de la señora Fluth y también nuevamen-

te la señora Reich les anuncia que viene el marido de la Fluth a sorprenderlos. Para evitarlo, las damas lo disfrazan de mamá Klatsch, una gorda y chismosa vecina odiada por Fluth. Al interrogar éste airadamente a su esposa ella se ríe de sus celos y hace salir a Falstaff disfrazado. Al verlo Fluth y creer que se encuentra en presencia de mamá Kltsch, le pega una soberana paliza por haber ingresado a su casa sin su autorización.-

Después de que las damas contaran a sus respectivos maridos todo lo ocurrido, acuerdan castigar por última vez al conquistador. Lo citarán en esta oportunidad, al bosque en la noche. También pretenden aprovechar la ocasión para celebrar la boda de Ana, postergada por las diferentes opiniones de sus padres respecto del futuro marido, pues mientras Reich pretende que lo sea Slender, su esposa prefiere a Fenton.-

Los Fluth y los Reich han disfrazado de duendes y brujas a todos sus criados. Los han instruido para que asusten y apaleen a Falstaff. Cuando éste llega al bosque, disfrazado de Herne, un legendario cazador con una inmensa cornamenta en la cabeza, se asusta de los disfrazados y soporta estoicamente los golpes recibidos Arovechándose de sus disfraces Ana se une con Fender. Cuando se descubre que, en las bodas recién celebradas Ana se ha casado con Fender, Falstaff ve, como consuelo, que sus perseguidores también han sido burlados.-

Alexo (Rachmaninov, Sergei). Ópera en un acto.Libreto de Vladimir Nemerovich-Danchenko, basada en la obra Los gitanos de Puchkin. Estrenada en 27 de Abril de 1893 en el teatro Bolshoi de Moscú.

Es de noche y en un campamento gitano, la tribu canta a la vida libre y feliz. El patriarca de la tribu recuerda su juventud, su matrimonio, su felicidad del primer año hasta el día en que se mujer lo engañó y huyó con su rival. Quedó sólo con Zemfira, su hija. El marido de ésta, Alexo, reacciona con violencia arguyendo que no es razonable que un marido acepte un engaño de esta naturaleza sin vengarse; lo que él habría hecho matando al amante. Zemfira y un joven gitano intervienen en la conversación y defienden la libertad de todo ser humano para decidir a quien amar y seguir. Cuando se retiran a dormir, Zemfira y el joven gitano, que son amantes, se dan cita para más tarde.-

En su tienda, Zemfira hace dormir a su hijo con una canción que relata el suceso de un marido que mató por celos a su mujer, aludiendo a lo ocurrido en esa noche. Alexo escucha la canción y queda sumido en la tristeza, pues ve a su joven esposa cada vez más distante de él, no obstante lo enamorados que estaban.-

El joven gitano llega a la cita encontrándose con Zemfira. Son sorprendidos por Alexo, quien les da muerte. El patriarca, en nombre de sus representados, expulsa de ella a Alexo, pues esta comunidad gitana no acepta venganzas ni cruelda-

des dentro de la tribu. Alexo se va, condenado a la soledad perpetua, mientras los gitanos lloran sobre los cadáveres de las víctimas.-

Alfano, Franc: Compositor italiano (1875-1954). Fue director del Conservatorio de Turín y de la Academia Santa Sofía de Roma. Su carta de presentación, como compositor de óperas, lo fue con "*Resurrección"(1904),* drama musical realista, inspirado en la novela de Tolstoi del mismo nombre. Esta, que se desarrolla en un ambiente ruso, es la más conocida de las de su creación e interesa, por la conjunción de elementos melódicos italianos con melodías originarias rusas. Por ello, se justifica el encargo que se le hizo para darle término a la ópera "*Turandot",* que con su muerte, dejara inconclusa Puccini, toda vez que en ella, tiene un papel preponderante la música rusa.-
Alfano, es el último representante del estilo verista y a la manera típicamente italiana del Bel canto. Sus mayores éxitos fueron sus óperas "*Resurrección"* y *Cyrano de Bergerac*" que todavía se representa.-

AL FINE: **v.** Sin al fine

Alfonso y Estrella (Schubert, Franz). Ópera en tres actos.Libreto del compositor basado en un argumento de Franz Schober. Estrenada en Weimar el 24 de Junio de 1854.

En un apartado y tranquilo valle vive Froila, quien fue depuesto del reino de León. Los habitantes del valle lo siguen considerando como su rey. El día que se cumplen veinte años de su de su destierro, sus súbditos, en su honor, le ofrecen una fiesta y en ella le solicitan que nombre a su hijo Alfonso como su sucesor. Este, que no sabe que su padre es un auténtico rey, tiene como único deseo recorrer mundos y vivir aventuras heroicas. Froila le pide que tenga paciencia, ya que luego llegará el día de empuñar las armas para derrotar al tirano y usurpador de su trono: Mauregato. Le explica a Alfonso que él es hijo de un rey y, como prueba, le hace entrega del collar de Eurico, símbolo de la monarquía.-
Mientras tanto en el palacio de Mauregato, el general de su ejército Adolfo, quien recientemente acaba de derrotar a los musulmanes visita a Estrella, hija de Mauregato, con el objeto de pedir su manos.Esta lo rechaza. Momentos después Adolfo es recibido por Mauregato él que, junto con agradecerle por la victoria obtenida, le ofrece como premio todo aquello lo que éste le pida. Adolfo solicita la mano de su hija, pero como el tirano sabe que Estrella no lo ama, le pone como condición que le traiga el collar de Eurico para consolidarse como rey de León. Adolfo acepta, pero jura vengarse.-
Alfonso, yendo por el bosque se encuentra con Estrella, que se ha extraviado del grupo de cazadores con quienes ella andaba, y se enamoran a primera vista. Como prueba de su amor y para que no lo olvide, Alfonso le regala el collar de Eurico.

Adolfo ha reunido a un grupo de conjurados para derribar a Mauregato del poder, aduciendo como justificación la usurpación por éste del trono al muy buen rey Froila. Mauregato, que nada sabe de la conjura, al ser informado que Estrella no ha llegado al palacio con los cazadores que la acompañaban, cree haber perdido a su hija, pero ésta regresa inesperadamente mostrándole el collar de Eurico.-

En ese momento, el jefe de la guardia anuncia que el palacio es atacado y, después de una fiera lucha, los traidores se apoderan de él. Adolfo trata de obligar a Estrella a casarse con él. Al ser rechazado nuevamente intenta asesinarla; pero su intento es interrumpido por la llegada de Alfonso que, después de un breve combate, le da muerte.-

Estrella le explica a su amado Alfonso que ella es hija de Mauregato y le manifiesta su temor que los conjurados maten a su padre. Alfonso promete ayudarlo y va en busca de su padre y sus tropas. Froila, al principio duda si acoge la solicitud de su gran enemigo y de su hija, pero al final acepta la petición.-

Abandonado por todos Mauregato huye despavorido. Froila sale a su encuentro y le ofrece el perdón. Los viejos enemigos, con un fuerte abrazo, se reconcilian. Mauregato le concede la mano de su hija a Alfonso, él que en adelante será el nuevo rey, pues Froila, acogiendo la petición de sus súbditos, le nombre su sucesor renunciando al trono.-

Todos alaban la grandeza de Adolfo. Los nuevos monarcas inician su reinado en medio de la alegría de su pueblo.-

ALIENTO: **1.** Término de la música vocal y referido al aire expirado que se usa al cantar; (también aplicado a los instrumentos musicales de madera, metal o plástico que se tocan soplando a su interior por medio del aire que se expulsa al respirar); **2.** Instrumentos musicales de viento.-
V.ad.: *Fiato, Pausa de aliento, Respiración, Voz, portamento de la*

AL SEGNO: **v.** Dal segno

ALT: (al.) Contralto

ALTO: **1.** Registro extraordinariamente agudo de la voz masculina adulta o, el registro más bajo de la voz femenina tal como se las designa en los coros. (En todos los demás casos se la denomina contralto); **2.** Nombre antiguo de la voz de tenor; **3.** Notas de la octava que se encuentran en el rango de sol a fa. (se usa en referencia a la voz).
Originariamente "alto" era una voz masculina aguda que, por medio del uso del falsete, casi alcanzaba la extensión de la voz femenina de contralto. Esta clase de voz se cultivó especialmente en Inglaterra.-
V.ad.: *Agudo, Contralto, Contratenor, Falsete, Voz, Voz de cabeza, Voz, pasaje de la.*

ALTO MASCULINO: **v.** Contratenor

ALTUS: (lat. alto) Voz alta. Contratenor
En la música vocal antigua, voz aguda por encima o superior inmediata al tenor.
V.ad.: Contralto, Voz

ALTURA: Cualidad de un sonido en re-

lación con su frecuencia. Determina si éste es agudo o grave.
Se trata de un símil visual para describir la frecuencia de un sonido; toda vez que, cuanto más agudo sea éste, más alto se escribe *en* el pentagrama.-
V.ad.: *Repetición*

ALLA MENTE: (it.) improvisar

ALLARGANDO*:* (it. alargando, ampliando) Haciéndose más lento. Reteniendo el **movimiento poco a poco.**
V.ad.: *Calando, Ritardando.*

ALLEGRETTO: Indicación de tempo. No tan vivaz como allegro. Moderadamente vivaz. Menos rápido que allegro, pero más que andante.-
V.: Tempo (3ª.acep.)

ALLEGRO: (it. alegre) **1.** Vivaz. Aprisa. Bastante rápido, pero no tanto como presto. Su sentido se determina exactamente mediante un calificativo: moderato, agitato, vivace, etc.; **2.** Título de un trozo de música; **.3**. Movimiento, generalmente el primero, de una sonata, un concierto, una sinfonía, etc.

ALLENTANDO*:* Volviéndose más lento.
V.ad.: Retardando

ALLEIN*:* (al.) Solo

Amahl y los visitantes nocturnos, (Menotti Gian Carlo). Ópera en un acto. Texto del compositor. Estrenada en una retransmisión televisiva con motivo de las navidades de 1951 en EEUU.-

Amahl es un niño lisiado que no puede desplazarse sin la ayuda de una muleta. Está dotado de una fértil imaginación, cuya fantasía agota a su madre viuda, quien vive preocupada no sólo de la extrema miseria en la que se encuentran, sino además del futuro de su hijo. Actualmente está indecisa en continuar sumida en la pobreza o abandonar la casa y pedir limosna.-
El niño se encuentra observando el cielo y por ello, desobedece a su madre que le ordena se vaya a dormir. Le cuenta que ha visto una enorme estrella en el cielo. Su madre acostumbrada a sus exageraciones no lo hace caso y lo riñe por mentir. Cuando Amahl está durmiendo lo despiertan unos fuertes golpes en la puerta y sin reparar que éstos no han despertado a su madre, va a abrir. En la puerta hay un rey con su camello. Despierta a su madre que duerme profundamente y le cuenta lo que ha visto. Su madre lo increpa por mentiroso. El niño para confirmar si lo que ha visto es real, va nuevamente a la puerta y vuelve con la noticia que hay dos reyes en vez de uno. Nueva comprobación de Amahl que vuelve diciendo que ahora son tres los reyes y un paje los que se encuentran en la puerta. La madre, furiosa, se levanta y va a mirar. Al abrir la puerta, asombrada, ve a los tres reyes magos y los hace pasar. Estos entran. Llevan regalos a un niño que va a nacer esa misma noche.-
La madre les dice que esa pieza es la única de la casa pero que allí pueden todos pasar la noche. Los reyes

la tranquilizan, toda vez que descansarán un rato y luego seguirán el viaje.-

A las preguntas de Amahl, los reyes le enseñan los tesoros, luego se queda dormido al igual que los demás, salvo la madre que se ha desvelado pensando que sólo una pequeña parte de los tesoros que llevan los visitantes de regalo para otro niño, sería más que suficiente para ayudar al suyo. Motivada por este pensamiento se acerca a unos de los cofres y lo abre. El paje la sorprende y la coge llamándola ladrona. Todos se despiertan. Amahl defiende a su madre pegándole al paje con la muleta. Los Reyes ponen fin a la discusión, pues aceptan el estado de real necesidad de la madre para robar.-

Los Reyes se disponen a marcharse; Amahl quiere ir con ellos a saludar al niño divino y regalarle lo único que tiene: su muleta. Al ponerse de pie se da cuenta de que ésta ya no la necesita.-

Los Reyes se van y con ellos, va Amahl muy contento, prometiendo a la Madre volver pronto.-

AMARAMENTE: (it): Con amargura.-
V.ad.: *Elegía (1ª.acep.), Gemido, Lamento, Piangendo*.

AMATEUR: **v.** Aficionado.

AMABILE: (it) Amable, con amor, cariñosamente, con afecto.-

ÁMBITO: **1.** Extensión máxima de una voz o de un instrumento; **2.** Intervalo entre la nota más grave y la más aguda. (No debe confundirse con tesitura).-
V.ad.: *Amplitud, Emisión, Extensión, Voz, registro de.(2ª.acep.), Voz, timbre de, Voz, tesitura de (2ª.acep.)*

AMPLITUD: Distancia sonora o de frecuencia, entre las vibraciones de cuerdas en reposo y su máxima extensión.-
V.ad.: *Ámbito, Extensión (2ª.acep.), Voz, registro de. (2ª.acep)., Voz, tesitura de las,*

ANCORA*:* (it. otra vez): Repítase o interprétese nuevamente

ANDAMENTO: (it. marcha, dirección) Reproducción de un trozo o diseño musical dentro de la misma voz o en otro grado de la escala.-
V.ad.: *Arreglo, Secuencia, Transcripción (2ª.acep.), Variación (2ª.acep.)*

ANDANTE: (it. andando, yendo) 1. A velocidad moderada. Más bien lento pero no del todo.(Entre el allegro y el adagio); 2. Denominación de una parte de una sinfonía o de una sonata.-
Ej.: *(1ª.acep.)El vuelo del moscardón. Acto III de "El cuento del zar Saltan" de Rimski-Kórsakov.*
V.ad.: *Allegretto.*

ANDANTINO*:* **1.** Más movido que el andante. (Término que aparentemente indica disminución de velocidad – más lenta que el andante –pero comúnmente indica lo contrario: tan lento como el andante); **2.** Pieza musical breve
V.ad.: Tempo.

Andrea Chenier (Humberto Giordano). Ópera en cuatro actos. Libreto de Luigi Illica. Estrenada en la Scala de Milán, el 28 de Mayo de 1896.-

Se prepara una fiesta en el palacio de la condesa de Coigny. Los criados trasladan sillas y pesados muebles. Gerard, mayordomo de la condesa, siente la injusticia existente al ver trabajando a su padre, con más de cincuenta años al servicio de la condesa, y que apenas puede con los muebles. La condesa los apura. Mientras Magdalena, su hija, conversa sobre los preparativos de la fiesta, con la mulata y criada Bersi, Gerard contempla a Magdalena de la cual está enamorado.-

Junto a los invitados, llega un abate quien da cuenta de los últimos acontecimientos ocurridos en París y de los excesos cometidos por los revolucionarios. Para dejar de lado las preocupaciones de los asistentes, con la entrada al salón de Magdalena comienza una pantomima que da inicio al agasajo.-

La condesa le ruega al poeta Andrea Chenier, invitado con otros escritores, que recite un poema. El se disculpa de hacerlo. Sin embargo, ante la insistencia de Magdalena, improvisa unos versos acerca de la insensibilidad social de la nobleza y de la Iglesia lo que causa consternación entre los asistentes. La condesa, para cambiar de tema ordena a la orquesta que continúe la música. Mientras se baila una gavota, se oye entrar al jardín de la mansión una muchedumbre menesterosa y hambrienta. Gerard abre la puerta de la casa y, a viva voz, los anuncia como su majestad, "la miseria", provocando el desmayo de la condesa. El viejo padre de Gerard quiere pedir perdón, pero éste se lo impide. Sacándose la librea la arroja al suelo marchándose con los pobres, mientras los aristócratas continúan con el baile.-

Al tiempo después, en las afueras del café Hottot, el poeta Roucher amigo de Chenier, le entrega a éste unos pasaportes que le permitirán huir de París, dado que no existe tranquilidad social; muy por el contrario, la situación es angustiosa. Chenier quiere retrasar la partida, pues ha recibido varias cartas de una mujer desconocida que le pide ayuda. Un soplón está tomando nota de la conversación para comunicársela a su jefe: Gerard. Este, el antiguo criado, ha tratado de encontrar a su amada Magdalena sin resultados. Ella ha encontrado refugio en casa de su criada Bersi, la que, como único medio de poder mantener a su ama y amiga, se ha dedicado a la prostitución.

Magdalena, de incógnito, se reúne con Chenier. Planean su fuga cuando son descubiertos por Gerard. Mientras Magdalena huye, para impedir ser detenida, Chenier enfrenta a Gerard y lo deja herido. A la llegada de sus correligionarios, Gerard calla la identidad de su rival para no comprometer a Magdalena.-

Semanas más tarde, la entrada de Gerard, todavía con un brazo herido, en la sala del Tribunal Revolucionario de París, anima a los concurrentes a reunir fondos para la revolución. Allí, un soplón le comunica que Chenier ha sido detenido y que será juzgado momentos

más tarde por ese tribunal Espera que Magdalena concurra disimuladamente a la audiencia para ver a su amado, para detenerla.-

Mientras, en la sala contigua del tribunal, Gerard escribe un informe al Fiscal en el que le señala que Chenier no es un contrarevolucionario, ingresa Magdalena implorando ayuda para éste. Después de expresarle su amor, Gerard promete hacer todo aquello que esté de su parte para salvarlo.-

En el juicio público contra los presos, entre los cuales figura Chenier, cuando llega su turno éste se defiende con una brillante requisitoria que no produce efecto alguno, como tampoco lo logran los alegatos de Gerard pidiendo su absolución. El tribunal lo condena a muerte. Antes de que lo lleven a la cárcel para su ejecución, Gerard le señala a Chenier la presencia de Magdalena en la sala.-

Roucher, el poeta y amigo de Chenier, ha sobornado al carcelero para que lo deje escribir su último poema antes de ser guillotinado. Cuando lo estaba recadactando llega a la cárcel Gerard con Magdalena. Este intenta disuadirla de su propósito de sustituir a una presa quedándose por ella en la prisión. Mientras la detenida escapa del presidio con la ropa de Magdalena. Chenier y su amante, se abrazan felices y van juntos a la muerte.-

ANGSTLICH: (al.) Ansioso, inquieto

anillo de los Nibelungos, El (Wagner Richard). Tetralogía compuesta por cuatro óperas: Un prólogo, El oro del Rhin y tres jornadas, la Valkiria, Sigfrido y el ocaso de los dioses. Los libretos y la música pertenecen al compositor. El prólogo: *"El oro del Rhin",* ópera en un acto y cuatro cuadros, fue estrenada el 22 de Septiembre de 1879 en el Teatro de la Ópera de la Corte de Munich. La primera jornada: *"La Valkiria",* ópera en tres actos fue estrenada el 26 de Junio de 1870 también en el Teatro de la Corte de Munich. La segunda jornada: "*Sigfrido",* ópera en tres actos y la tercera y última jornada: *"El ocaso de los dioses"*, compuesta de un prólogo y tres actos fueron estrenadas conjuntamente el 17 de Agosto de 1876 en el Festspielhaus de Baureuth.-

v.: *Las entradas correspondientes.*

ANIMATO: (it.) con ánimo, con brío o ímpetu.-

Se emplea como indicación complementaria del movimiento en un pasaje musical: "allegro animato" expresa que debe acelerarse dicho movimiento.-

V.ad: Animoso.

ANIMOSO: Con ánimo, con brío, con vida. Parecido a "animato" Frecuentemente usado como calificativo de "allegro"

ANMUTIG: (al.) Con gracia

ANSCHWELLEND: (al.) Aumentando o incrementando el volumen.

ANTEFATTO: (it. hechos previos): Explicación dada a los espectadores sobre antecedentes previos y necesarios para la comprensión de la

ópera. Antiguamente se llevaba a cabo por una narración sucinta y posteriormente por un resumen impreso en el libreto.-

V.ad.: *Argumento, libreto, Loa, Trama*

ANTICIPACIÓN: Ornamento que consiste en la emisión de uno o más sonidos de un acorde antes de la llegada de éste o del tiempo fijado para él.-

La anticipación es directa cuando la nota que se anticipa es la misma que le sucede e, indirecta, cuando es diferente. En todo caso produce una discordancia pasajera.-

Como su nombre lo indica es lo contrario de "retardo" con la diferencia que éste produce un efecto decisivo en la armonía, mientras que la anticipación, en la parte melódica.-

V.ad.: *Agrements, Apoyadura, Aspiración, Cercar la nota, Escapada, Discordante, Nachschlag, Ornamento, Retardo.*

ANTÍFONA: v. Canto Antifónico

APPASIONATO: (it.) Apasionado. Indicación de carácter, con pasión.

A PIACERE: (it. a gusto, a placer) A discreción, a voluntad del intérprete. Se deja especialmente el tempo y la expresión de un pasaje musical a la elección y buen criterio del ejecutante.-

V.ad.: *Abandonné, A capriccio, Ad Libitum, Aria de bravura, Cadenza, Fioritura Improvisar.*

APOGGIATURA: v. Apoyadura

APOTEOSIS: Escena espectacular con que concluyen algunas funciones teatrales.-

Ej.: *Apoteosis de la ciudad santa de Kiteg, (todos: coro y orquesta). Acto IV de "La leyenda de la ciudad invisible de Kiteg y la doncella Fevronia" de Rimski-Kórsakov; Acto final de "Sansón y Dalila" de Saint-Saënz; Acto final de "Guillermo Tell" de Rossini; Escena final de "Turandot" de Puccini.*

APOYADURA: 1. Intensificar o aumentar el volumen a uno o más sonidos que deben destacarse en la frase musical **2.** Adorno o efecto vocal o instrumental que consiste en que una nota auxiliar no armonizada desciende – o a menudo sube – hasta una nota adyacente que esta armonizada o que implícitamente lo está.-

Melódicamente, consiste en hacer oír al comienzo de la parte de que se trata, una o mas notas vecinas de la nota esperada o más bien deseada, la cual llega a continuación como "resolución" de la apoggiatura. (Esta resolución que conforma el oído, se asemeja a la reparación de un error fingido).

El objetivo de este ornamento, es apoyar o enfatizar una progresión melódica o armónica. Se usa comúnmente en los recitativos. Existen dos clases de apoggiaturas. Corta o rápida o apoggiatura propiamente tal y cuya duración es la mínima posible para dar sensación de agilidad; y, la larga o lenta, que dura tanto como la nota escrita que se va a cantar o tocar enseguida. Además, existe también la "apoggiatura de paso".-

Este ornamento o efecto vocal na-

ció a fines del siglo XVII durante el apogeo del "Bel canto". La música del siglo XVIII es inconcebible sin este recurso, que sin lugar a dudas aumenta la expresión y el sentimiento. Su uso exagerado en el Barroco produjo una fuerte reacción adversa en el siglo XIX; sin embargo, las óperas de la época continuaron representándose con ese ornamento. Los signos indicadores de la apoggiatura y su traducción variaron en el siglo XVIII y su uso desorbitado produjo confusión primero, y abandono después, aunque no total. (Los compositores franceses por ejemplo, la señalaron con el nombre de acento y la marcaron con una coma invertida; también la denominaron portamento y la signaron con la letra "V" o con una cruz, etc.) Ello motivó su desplazamiento de la música vocal a la instrumental y muy principalmente a la música para piano. Los músicos modernos al abandonar estas indicaciones poco precisas, optaron por escribir la apoggiatura en notas reales, a las cuales no pudiera otorgársele sino una única interpretación; pudiendo, a partir de esto, ser clasificadas según los efectos que estaban destinadas a producir.-

V.ad.: *Acciacatura (1ª.acep.), Acento, Anticipación, Apoyadura de paso, Aspiración, Cercar la nota, Deslizamiento, Mordente,(1ª.acep.), Nachschlag Ornamentos, Voz, portamento de la,(3ª.acep.),Quiebro (1ª.acep.), Retardo, Sforzato, Tempo,Tiempo, Tirata, Trino.*

APOYADURA DE PASO: Es aquella que se usa exclusivamente como nota de relleno entre dos notas separadas por intervalo de tercera y que no se canta o toca en el tiempo sino con anticipación a éste.-

APPASIONATO: (it. apasionado) Adjetivo empleado para caracterizar una expresión musical.-

A PRIMERA VISTA: ***v.*** *Prima vista*

APUNTAR*:* Dar pie o ayudar al cantante a recordar el texto de la obra, como asimismo de la música durante una representación operática.-

V.ad.: *Pasante, Repetiteur.*

APPUYÉ: (fr.):Apoyadura

AQUELARRE: Junta o reunión de brujos y brujas generalmente de noche con la supuesta intervención del demonio.-

Ej.: *Noche de Walpurgis. Acto V de "Fausto" de Gounot; Escena de la montaña de Brocken. Acto III Cuadro II de "Mefistófele" de Boito.-*

V.ad.: *Ombra, Ópera mágica, Sortilegio*

ARABESCO: Pasaje lírico o instrumental con profusión de ornamentos.

Su nombre proviene de elementos de adorno usados en la arquitectura árabe por lo que, en forma semejante, se dice de la música y del canto con adornos exagerados.-

V.ad.: *Barroco, Ornamento.*

ARAÑAR: Defecto en el canto que consiste en deslizarse desde una nota baja a una alta en forma desagradable, en lugar de atacarla limpiamente.-

V.ad.: Cencerrada, Fallo, Gallo, Discordante, Voz, portamento de la.

ARBITRIO: Especie de cadenza o calderón que los cantantes italianos del siglo XVIII introducían a su gusto en las arias.-
V.ad.: *A capriccio, A piacere, Ad libitum, Aria, Aria de bravura, Cadenza, Calderón (2ª.acep.), Descant, Fioritura, Improvisar (2ª.acep.), Ornamento*

ARDITO: (it.) Audaz, Con decisión.

ARGUMENTO: **1.** Asunto o materia de que se trata en una obra literaria o musical; **2.** Resumen de la trama de la ópera o del antefatto impreso a modo de prefacio en el libreto.-
V.ad.: Antefatto, Libretista, Libreto, Trama

ARIA: (it. aire: Melodía) Gran "solo" de canto de una ópera o de un oratorio, escrita para una voz. Ocasionalmente para dos voces: dueto. Normalmente está dividida en estrofas y su objetivo es la expresión de sentimientos.-
Ya en la Edad Media el vocablo "aer" o "aria" tuvo acepciones musicales: alguna vez designó una modalidad rítmica, otras, un estilo de canto. En el siglo XV, aria se refería a una particular manera de canto regional. Por ejemplo; aria a la veneciana, a la romana, etc. Del concepto de manera o modo se pasó en el siglo XVI al del gusto; así se juzgaba ciertas ejecuciones por su "aire" En esa misma época "aer" indicaba un trozo cantable que puede adaptarse a distintas estrofas o composiciones poéticas, pues como los textos del aria expresaban sentimientos: dolor, alegría, etc., en abstracto, muy bien podían, y sin problema alguno, ubicarse en el contexto de otras óperas distintas de aquella para la cual fue creada. Más tarde, aria es, entre las voces de un conjunto, la parte de la canción, especialmente de la melodía, aquella que entonará la voz de soprano, es decir la voz más alta; voz que estaba destinada a sobresalir en el siglo XVII.-
Desde entonces el aria indicó una forma musical que sucesivamente fue asumiendo aspectos y amplitudes diversas y se constituyó, para la ópera, en el medio de expresión favorito de lo individual y lo subjetivo. En general, representó un momento de expansión sentimental en oposición al recitativo que tenía por objeto narrar y explicar. Así se convirtió en el eje del arte lírico; tan importante, que durante su transcurso, la acción teatral está detenida para permitir que el personaje que la canta, se explaye con tranquilidad y amplitud acerca de los sentimientos que lo embargan. -
En el siglo XVI el aria fue sólo un breve pasaje que interrumpía el recitativo o resaltaba la melodía empleada en las canciones, especialmente en aquellas relativas a los pasajes amorosos. Más tarde y con la finalidad de complacer a los espectadores de los primeros teatros públicos de ópera, los compositores insistieron en los pasajes musicales para lucimiento de los cantantes de fama. Así nacieron arias de mayor extensión que ocuparon los lugares más importantes y emotivos de la escena.-

Durante el siglo XVIII la ópera seria estaba constituida por recitativos carentes de interés musical, interrumpidos por arias de gran lucimiento a modo de compensación; arias escritas para los mejores cantantes quienes decoraban sus improvisaciones valiéndose de las arias de capo. Así, el aria fue variando en cada función acorte a las facultades improvisadoras de sus intérpretes. Sin embargo, con la reforma instaurada por Gluck – que trataba de obtener, entre otras cosas, que la ópera terminara de ser una exhibición de las virtudes líricas de los cantantes – se obtuvo, en lo que se dice relación con el aria, una mayor consistencia dramática disminuyendo en forma efectiva las improvisaciones y coloraturas.-

El aria, con la irrupción del romanticismo, adquiere un tono más emotivo no obstante que los continuadores del Bel canto, Rossini, Bellini y Donizetti entre otros, mantuvieron en ella los pasajes de ornamentos ajustándola, eso si, al gusto musical de la época. Por ello, se crea alrededor del aria una verdadera unidad dramático-musical formada por un recitativo acompañado, el aria y una doble cabaletta, dejando a los cantantes, especialmente a las sopranos, la posibilidad de improvisar en la segunda cabaletta.-

Con Verdi y muy especialmente con Wagner el aria se ve subordinada más y más a las exigencias del drama y es el cantante, quien en una lucha por traspasar la cortina musical de una orquesta cada vez mayor, demuestra sus pasiones. Wagner, si bien en "El buque fantasma", "Tannhäuser" y "Lohengrin", conserva todavía algo del aria, en sus óperas posteriores ésta desaparece. El resultado es una forma de prosa musical, en que no hay estrofas ni cadencias, y la declamación cantada, queda sostenida por la orquesta.-

En la ópera italiana, los compositores veristas no renuncian al aria clásica; sin embargo, por las exigencias del drama la reducen a un breve pasaje intenso y concentrado. En Francia, los autores, al mantener en parte el culto al Bel canto, no abandonan del todo al aria y en general, se limitan a introducirle modificaciones que no desvirtúan su esencia.

Musicalmente el aria tiene la estructura de una "canción desarrollada", vale decir, se caracteriza por un fuerte predominio de la línea melódica. Debido a que la acción teatral, como lo decíamos, está interrumpida durante su interpretación, es frecuente que al interior del aria ocurran numerosas repeticiones de palabras o de frases enteras.-

La denominación de aria se mantiene aún en los casos en que otro personaje y/o coro complementen las intervenciones del solista.-

***V.ad.*:** Air (2ª.acep), Aire (1ª.acep.), *Accompagnato (1ª.acep.) Afecciones, doctrina de., Arbitrio, Arieta, Arioso (1ª.acep.), Cabaletta, (1ª. y 2ª. acep.) Canción (1ª.acep.) Cavatina (1ª.acep), Cencerrada, Escenario (2ª. acep.), Felicidad, Lamento (2ª.acep), Licenza (3ª.acep.), Monodia (2ª. acep.), Número,(1ª.acep.) Número*

cerrado, Número musical, Racconto, Récit, Ritornello, Romanza (1ª. y 2ª. acep.), Solo.

ARIA DE BAÚL: Arias predilectas de los cantantes del siglo XVII y XVIII que llevaban en sus viajes en el equipaje, y que imponían a los empresarios de los teatros donde iban a parar. Incluso, tenían reconocidos en sus contratos el derecho de interpretar arias a su gusto.
Estas arias, que permitían el lucimiento del cantante, poseían un tipo de texto fácil de adaptar a una nueva situación escénica, viniera o no a cuento en la ópera y aunque la música fuera de otro compositor
V.ad.: A piacere, Imitación (1ª.adep.), Improvisar (2ª.acep.), Licenza (3ª. acep).

ARIA BIPARTITA: v. Aria en dos movimientos

ARIA DE BRAVURA: Aria brillante, virtuosa de gran exigencia para la técnica vocal del cantante y especial para su lucimiento.-
En éstas se intercalan largos pasajes con vocalizaciones y ornamentos que permitían el brillo del solista. Estas arias generalmente tenían por objeto expresar pasión, odio, venganza, triunfo y otros sentimientos. Actualmente el vocablo se utiliza para describir el sentido de la teatralidad en una interpretación.-
Ej.: *Una voce poco fa y Largo al factotum de "El barbero de Sevilla" de Rossini; La donna e mobile de "Rigoletto" de Verdi*
V.ad.: *Afecciones, doctrina de las., A piacere, Ad libitum (1ª.acep), Afección, Arbitrio, Bravura, Improvisar (3ª.acep.), Ornamento, Vocalización.*

ARIA CANTABILE: Aquella que posee una melodía corriente, lenta y sostenida, con adornos improvisados.-
V.ad.: *Aria de Bravura, Improvisar (3ª. acep.), Ornamento*
Aria en que también interviene un instrumento solista.

ARIA CONCERTANTE: *j. Son válidos para el "aria concertante" aquellos dados en el "Aria con instrumento obligado".*
V.ad.: *Acompagnato (3ª.acep.), Aria con instrumento obligado, Obbligato (1ª.acep.)*

ARIA CONTINUA: Se caracteriza por poseer un solo movimiento de cortas dimensiones que se aproxima al arioso.-

ARIA DA CAPO: Forma más conocida de las arias. Está compuesta por tres secciones: A-B-A, la segunda de las cuales (B) contrasta con las otras dos; la tercera es la repetición de la primera pero ornamentada o variada en su dinámica o en su tempo ya sea por el compositor o bien a voluntad del cantante o del director y siempre que el compositor así lo permita.-
A fines del siglo XVIII el aria da capo evolucionó y pasó a ser bipartita: lento – rápido, con dos estrofas sin repetición. Casi siempre sus temas podían contrastarse entre sí, con una primera parte a la que se daba el nombre de aria y una segunda denominada cabaletta. Además, sus dimensiones crecieron considerablemente donde la sección A

solía generalmente comenzar con una introducción instrumental. Esta clase de aria se convirtió en el componente básico de la "ópera seria" que, generalmente, consistía en unas veinte arias da capo unidas por recitativos secco que les servía de puente; sin que se produjera ninguna contradicción o problema entre ellas ni con el libreto dado que, como lo hemos dejado dicho, el aria indicaba un trozo cantable que expresaba sentimientos en abstracto, por lo que sin problemas podían ubicarse en el contexto de la misma ópera o de óperas distintas.-

Entre la reformas operísticas propuestas por Gluck tendientes, entre otros temas, a abandonar los excesos decorativos del canto en la ópera italiana, propugnó eliminar las arias da capo sustituyéndolas por "arias sin da capo", lo que realizó en su ópera *"Iphigénie en Aulide"*.

V.ad.: *Afecciones, doctrina de las., Aria de dos movimientos, Cadenza, Da capo, Cabaletta, Ópera de arias, Ópera seria, Recitativo secco (en Recitativo) Sin al fine.*

ARIA DECLAMADA: Recitación sujeta a ritmo dando a la voz inflexiones de carácter musical.-

Ej.: *Aparición del fantasma del rey Hamlet. Acto I de "Hamlet" de Thomas; Dobro pozhlovat moi syr. Acto II de "Ruslan y Lyudomila" de Glinka.*

V.ad.: *Declamación, Declamado cantado, Parlamento, Parlando (1ª. acep.).*

ARIA DOBLE: Es aquella que tiene una segunda parte con distintos ornamentos y variaciones que tienen por objeto reavivar el interés del espectador.-

V.ad.: *Aria en dos movimientos, Ornamento, Variación*

ARIA EN DOS MOVIMIENTOS: Como su nombre lo indica, consta de dos movimientos que no se repiten.

Se origina a fines del siglo XVIII, con motivo de la evolución del aria da capo que de tripartita (A-B-A) pasó ser bipartita (A-B). Esta aria se constituyó durante el siglo XIX en el arquetipo de la gran aria de la ópera.-

V.ad.: *Aria da capo, Aria doble, Arietta*

ARIA ESTRÓFICA: En ella el libreto está escrito en verso. La música es idéntica en cada estrofa, únicamente cambia el texto.-

En esta aria, la más importante de la ópera hasta aproximadamente la primera mitad del siglo XVII, las varias estrofas sucesivas de texto se cantaban con nuevas melodías, compuestas sobre el mismo registro bajo.-

Ej.: *La donna e mobile. Acto III de "Rigoletto" de Verdi; L'amour est un piseau rébelle. Acto I de "Carmen" de Bizet*

V.ad.: *Bajo estrófico, Canto estrófico, Estrofa, Estrófica, Verso*

ARIA EXPRESIVA: Es la que, más que al lucimiento del cantante, atiende preferentemente a la expresión y al dramatismo evocado por la música.

Ej.:*Vesti la giubba. Acto I de "Pagliacci" de Leoncavallo; Nechia zi-*

marra. Acto IV de "La Bohème" de Puccini.
V.ad.: *Afecciones, doctrina de las.,Aria de mezzo carattere*

ARIA CON INSTRUMENTO OBLIGADO: En ella la parte vocal comparte el protagonismo con un instrumento musical que suele aparecer previamente en el "ritornello" y que sigue manifestándose durante el resto del aria.-
Los instrumentos más usados fueron la flauta, el violoncello, la viola y el oboe; su uso se catalogaba acorde una convención, por ejemplo: para la flauta, el trastorno mental; para el violín, la decisión o el lirismo, para la viola, el sentimiento amoroso, etc. Esta aria también fue utilizada para subrayar estados de ánimo tales como el dolor, la alegría, la melancolía, etc. El aria con instrumento obligado estuvo de moda en los siglos XVIII y XIX.--
Ej.: *Della natal sua terra. Sólo de tenor y clarinete. Acto III de "La fuerza del destino" de Verdi; Escena de la locura. Sólo de soprano y flauta". Acto final de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti.*
V.ad.: *Acompagnato (3ª.acep.), Acompañamiento obligado, Afecciones, doctrina de las., Aria concertante, Obbligato, Ritornello.*

ARIA NO ESTRÓFICA: En ésta, el discurso musical está enmarcado en un solo bloque y, si bien puede que algún tema se repita al interior del fragmento, la música se desarrolla en forma continua.-.
Ej.: *Che gelida manina. Acto I de "La Bohème" de Puccini; All m'achtihge Jung frau. Acto III de "Tannhäuser" de Wagner*

ARIA DE MEZZO CARATTERE: De tiempo moderado y para expresar sentimientos tiernos.
V.ad.: *Afecciones, doctrina de las., Romanza (1ª.acep)*

ARIA PARLANTE: Es recitativa y con énfasis en el texto.-
V.ad.: *Recitativo*

ARIA CON PARTIQUINO: Así llamada la que canta un personaje secundario apoyado por el principal, quien no comparte el protagonismo en ella.-
Ej.: *La femmine d'Italia, cantada por Haly. Acto II de "La italiana en Argel" de Rossini; All m'achtihge Jung frau. Acto III de "Tannhäuser" de Wagner.*
V.ad.: Aria del sorbete, Comprimario, Doblar (2ª.acep.), Partiquino

ARIA DE PRESENTACIÓN: Es aquella que anuncia hechos que están por venir, introduciendo de este modo al espectador en la trama de la ópera.-
Ej.: *Prólogo de "Pagliacci" de Leoncavallo; Prólogo de "La vuelta de la tuerca" de Britten.*
V.ad.: Antefatto, Cavatina, Introducción

ARIA EN RONDÓ: Es aquella que, en la que las múltiples repeticiones de una parte inicial menos desarrollada, se encuadran renovados episodios sobre el plan: A-B-A-B-A-B, etc.-

ARIA DEL SORBETE: Escrita para un partiquino o un personaje de escasa relevancia y como relleno de una

ópera. Como a este tipo de aria no se le prestaba mayor atención, los espectadores aprovechaban este lapso para descansar y adquirir refrescos y sorbetes, pues en los teatros se estaba de pie. De aquí su nombre.-
Ej.: *Es válida a esta entrada el ejemplo dado para el "Aria con partiquino"*

ARIA DI SORTITA: (it. aria de salida): Es la primera aria cantada al público por cada uno de los personajes principales.-
Invariablemente esta aria ocupaba la parte final de la escena, después de la cual el cantante se retiraba. Se dice que los cantantes le daban una gran importancia a esta aria, lo que se entiende, pues decidía según ellos, el éxito de la actuación.-

Ariadna de Naxos (Richard Strauss) Ópera compuesta de un prologo y de un acto. Libreto de Hugo von Hoffmansthal. Estrenada en el teatro de la Corte de Viena el 4 de Octubre de 1916.

En casa de un rico noble vienés se ha organizado una fiesta. Con el objeto de agasajar a sus invitados; además de la cena, se incluirá una ópera seria, una ópera bufa y un castillo de fuegos artificiales. El joven compositor de la ópera seria se desespera al enterarse que el anfitrión contrató también una compañía italiana para la representación de la ópera bufa. Las discusiones entre los miembros de ambas compañías sobre quien debe representar su obra antes o después, alteran aún más los nervios del joven compositor.-
Durante la cena, el noble se da cuenta de que el espectáculo que ha preparado se va a prolongar en demasía lo que seguramente hará que muchos de sus invitados se marchen sin esperar los fuegos artificiales. Da por lo tanto a su mayordomo, las órdenes pertinentes para que ambas obras escénicas se representen juntas. Mientras los cantantes de ambas compañías estaban preparándose para la función, con muchos incidentes en especial por los caprichos de la prima donna, el mayordomo les anuncia la decisión tomada por su amo, causando indignación. La más grande, es la del joven compositor que se niega que su obra sea representada en esa forma. El maestro de música lo convence de que se conforme y, mientras efectúa cortes a la partitura, importunado por los principales cantantes que quieren conservar íntegro su papel a costa de los recortes de los demás, el joven compositor se marcha enojadísimo renunciando a sus honorarios.- Terminada la cena y el prólogo, comienza la ópera. Ariadna ha sido abandonada por Teseo en la desierta isla de Naxos. Tres ninfas escuchan sus lamentos y tratan de consolarla. Igual cosa hacen los comediantes de la ópera bufa. Zerbinetta, también personaje de la ópera bufa, trata, al igual que los demás, de consolar a Ariadna; sin embargo, ésta no escucha los razonables consejos que se les da que se resumen: "todos los hombres son infieles por naturaleza por lo que no vale la pena llorar por ello ni por ellos".- Empieza la comedia.

Cuatro comediantes tratan de conquistar a Zerbinetta y es Arlequín el afortunado que se queda con ella. Reaparece luego con las tres ninfas anunciando la llegada de Baco. Ariadna cree que es el enviado de la muerte y se encuentra dispuesta a aceptar su destino. No obstante, Baco llega para hacerla feliz. Es el amor que ha surgido en la forma de un dios para rescatarla de su cautiverio. Mientras tanto, las tres ninfas cantan a los enamorados.-

ARIETTA: (it. diminutivo de aria) **1.** Pequeña aria, más breve y sencilla en la forma que ésta y también más modesta en cuanto a las exigencias vocales. (Suele contar con ornamentos y su carácter es generalmente más alegre. Su forma es A-B-A. Fue utilizada por los compositores para agilizar la marcha de la narración); **2.** En las ópera francesa anterior a 1750: aria con letra italiana; **3** En la opéra-comique: conocida como mêlée d'ariettes, sólo de canto en francés precedido o seguido de diálogo hablado.-

Ej.: *(1ª.acep.) No, no el tuo sdengo. Acto III de "Tamerlano" de Händel; Salut o mon dernier matin. Acto I de "Fausto" de Gounod; Voce di donna o d'angelo. Acto I de "La Gioconda" de Ponchielle*

V.ad.: *Aire, Arietta (3ª.acep.), Canción, Ornamentos.*

ARIETTE: (fr.) **1.** En la ópera francesa del siglo XVIII, aria da capo en el estilo italiano; **2.** En la opéra-comique, solo de canto breve, precedido o seguido de diálogo hablado; **3.** Canción operística de dimensiones considerables y de gran despliegue vocal.-

Ej.: *"Ruslan y Lyudmila" de Glinka; Mësckn na nebi hluboken. Acto I de "Rusalka" de Dvorak.*

V.ad.: Arietta (3ª.acep), Mêlée d'ariettes.

ARIOSO: (it. melodioso) **1.** Estilo lírico de interpretación; **2.** Canto de gran melodía parecido al aria; **3.** Trozo de preparación, introducción o preámbulo en las arias; **4.** Aria breve.-

Este efecto musical se encuentra ubicado entre el aria y el recitativo. Su música es más melódica y más acentuada que la que se utiliza en este último, participando toda la orquesta. Tiene más bien un carácter declamatorio. La construcción de la frase es, en general, más simétrica en el arioso que en el recitativo, pero menos regular que en el aria. Del recitativo toma la libertad rítmica y del aria aprovecha su lirismo y expresividad. Puede ser de un sólo movimiento como de dos. Cuando tiene dos movimientos, el segundo es algo más vivaz que el primero.-

Durante el siglo XVIII fue un trozo vocal e instrumental en que una parte fue dejada al recitativo o también como introducción a un amplio fragmento musical. Sin tener la forma de un aria, ni vínculo de temas o de "a capo", fue un modo de resaltar momentos expresivos de la acción favoreciéndose con el recitativo como con la melodía. Esta pieza o trozo musical suele cantarse al final o al medio de un recitativo al cual comenta y que a veces desemboca en un aria.

En ciertos compositores, tales como Gluck y Handel suele confundirse, en algunas de sus óperas, el arioso con el recitativo acompañado. También se ha utilizado como puente entre las arias. Los compositores veristas asimismo lo emplearon como una fórmula para evitar el aria que por principio preferían reducir. Actualmente reaparece el arioso en óperas contemporáneas.-

Ej.:*(1ª.acep.) Figlia mia Bajazet .Acto III de"Tamerlano" de Händel; Era notte Cassio dormía. Acto III de "Otelo" de Verdi; (2ª.acep.); Barbaro fato. Acto I de "Cosi fan tutte" de Mozart; Ut tyázhelo. Acto II de "Boris Godunov" de Mussorgsky*

V.ad.: *Aria continua, Declamación, Mezzo Recitativo, Recitativo.*

ARMONÍA: (lat. ajustamiento, combinación) **1.** Combinación simultanea de sonidos de diferente frecuencia en forma tal, que sea musicalmente significativa. **2.** Tonos que suenan simultáneamente o que se perciben primordialmente como constitutivos de una simultaneidad; **3.** Arte de la formación y encadenamiento de los acordes; **4.**Relación orgánica entre los elementos de un todo.-

Por lo expuesto, el arte de la armonía es la determinación de las concordancias, de los acordes de dos, tres o más voces e instrumentos musicales y sus combinaciones, etc. Conforme a lo dicho, se hace necesario señalar que la melodía concierne a una serie de sonidos o de intervalos percibidos sucesivamente, por oposición a la armonía, que expresa su audición simultánea.-

Modernamente, la noción clásica de armonía tiende a sustituirse por la de "sistema" o "estructura".-

Ej.: *(2ª.acep.) Especialmente en el Acto I de "La vuelta de la tuerca" de Britten*

V.ad.: Acorde, Contrapunto (2ª.acep.), Melodía, Tono.

ARMÓNICOS: **1.** Sonidos agudos que se produce normalmente por la resonancia de otro; **2.** Ciertos sonidos que toda nota básica produce pero que no se perciben con el oído. **3.** Sonidos que, aunque no se perciben individualmente, enriquecen la sonoridad de la nota básica. (Estos sonidos parciales determinan la formación del timbre); **4.** Conjunto de frecuencias que suenan conjuntamente con un sonido fundamental dando lugar a un timbre instrumental o voz particular.-

V.ad.: *Afinidad, Armonía (2ª.acep.), Eco (2ª.acep.), Melodía, Timbre.*

ARMONIZAR: **1.** Complementar una línea melódica con acordes que le servirán de apoyo, relleno o acompañamiento vocal o instrumental; **2.** Añadir partes armónicas a una melodía dada.-

V.ad.: *Accompagnato (3ª.acep).*

ARRASTRE: Pasar de una nota a otra, dejando oír todos los sonidos intermedios.-

V.ad.: *Carrerilla, Glissando, Ornamento, Voz, portamento de la, Transporte*

ARREGLO: **1.** Transporte de una obra musical a otro destino distinto de aquel para el que fue creada; **2.** Reducción de una partitura de coro, o

de orquesta al piano o a otro instrumento o viceversa para hacer posible su ejecución en instrumentos distintos al que originalmente se le destinó **3.** Revisión y adaptación de una composición para hacerla asequible a otra categoría de cantantes o amoldarla a los cambios de la moda; **4.** En la música ligera: orquestación de una melodía.-

El hábito de los arreglos fue iniciado ya en la Edad Media consistiendo, en la música vocal, en adaptaciones de nuevos textos a melodías ya existentes y, en la música instrumental, en transcripciones escritas o improvisadas de todos los géneros. Hacia fines del siglo XV se arreglaba para el órgano y el laúd canciones polifónicas, motetes y hasta misas enteras del mismo modo que hoy se arreglan para piano las óperas y las sinfonías. El uso de los arreglos se perpetuó extendiéndose hasta nuestros días. Bach, Händel, entre otros, por ejemplo fueron grandes arregladores no sólo de sus propias obras sino también de los demás, aprovechándose en algunas oportunidades, especialmente este último, de la música ajena. Pero, por lo menos, la nueva forma que estos maestros daban a estas composiciones fue siempre del más alto valor artístico. No puede decirse lo mismo de las burdas adaptaciones a que se sometían las partituras de las óperas. Los arreglos grotescos de "*La flauta mágica*" de Mozart realizados bajo el nombre de "*Los misterios de Isis*" por Lachnit y Kalkbrenner (1881) y los de "*El cazador furtivo*" de Weber, bajo el título de "*Robin de los bosques*" por Casil-Blaza (1824) fueron y son lamentablemente célebres.-

V.ad.: *Adaptación, Andamento, Contratiempo, Declamación (1ª.acep.), Parodia (1ª.acep.), Reducción, Revisión, Scoring, Transcripción, Transposición, Variación (1ª. y 2ª.acep.).-*

ARTICULACIÓN: 1. División del sonido vocal en segmentos distintos asociados o no a las sílabas. **2.** Claridad y distinción de los sonidos musicales considerando el timbre, duración, altura, respiración, vocalización e impostación de la voz. (La articulación implica: ataque, fraseo, legato y staccato perfectos).-En la música vocal la articulación deseada, se logra mediante la acción combinada del velo del paladar, la lengua, los dientes y los labios, cuya conformación variable, según cada individuo, influye sobre su nitidez. Se usan además, técnicas de respiración, de portamento y un tratamiento particular de las voces y consonantes. Debe tenerse presente también que influyen en la articulación las condiciones acústicas del lugar donde se canta; por ejemplo, en una iglesia se requiere una articulación "punteada" para que las notas individuales no se mezclen creando una masa sonora inteligible.

La articulación es distinta de la pronunciación, pues ésta es peculiar a cada idioma por separado, mientras que la articulación es común a todas las lenguas.-

V.ad.: *Acento, Ataque, Contratiempo, Destacado, Ejercicio (1ª.acep.), Fonética, Fraseo (2ª.acep.) Impostación*

(2ª.acep.), Ligadura (1ª.acep.), Pronunciación, Portamento, Vocalización (1ª.acep.),Voz, funcionamiento de la.

ARTIFICIO: Empleo rebuscado de formas de composición que introducen en una obra notas extrañas a la armonía tales como adornos, bordaduras, etc., y en general, ornamentos de toda especie.
Era una costumbre muy difundida y estimada entre los compositores y que se perpetuó hasta el siglo XIX, y que todavía ofrece ejemplos, introducir en una obra notas extrañas a la armonía para preparar, resolver, relacionar u ordenar las partes melódicas o las sucesiones de acordes.-
V.ad.: *Adorno, Notas de adorno, Ornamento.*

ARTISTA: Persona que hace una profesión del ejercicio del arte de componer o ejecutar música.-
V.ad.: *Aficionado*

ASCENDENTE: Que sube, que progresa del grave al agudo.-
V.ad.: Arañar, Atiplar (2ª. y 4ª.acep.)

ASPIRACIÓN: **1.** En música vocal, ornamento representado por un acento agudo para destacar la nota preparada por la apoyadura; 2. Atraer el aire exterior para llenar los pulmones antes de respirar o cantar.
V.ad: *Agrements, Aliento, Anticipación, Apoyadura, Cesura,(3ª.acep.), Elan, Nachschlag, Ornamento, Respiración, Voz, funcionamiento de la.*

ASSAI: (it. mucho) Combinación de fuerza y velocidad. (Generalmente es expresión de tempo).

ASSOLUTO: (it. absoluto) En la antigua ópera italiana se usaba para calificar los primeros papeles: ("prima donna assoluta").-

ATAQUE: **1.** Momento en que el cantante inicia una nota determinada en forma decidida y clara, dando directamente en el tono;; **2.** Iniciar la ejecución de un fragmento musical; 3. Precisión en las entradas de la orquesta; 4. Prontitud y decisión al comenzar una frase, especialmente en los fortes.-
V.ad.: *A battuta (3ª. acep.), Cue, Emisión, Entonación (5ª.acep.) Entrada (3ª .acep.), Golpe de glotis, Martillar, Rubato (1ª.acep.), Suspensión.*

A TEMPO: (it. a tiempo) **1.** Retomar el ritmo anterior. **2.** Retorno al tiempo normal.-
Se lee en una pieza musical, cuando después de aminorar o acelerar la velocidad original, el compositor desea volver nuevamente a ella.-

ATENORADO: **v.** Barítono Ligero.

ATIPLAR: **1.** Gradación de la voz en una más aguda de aquella que anteriormente tenía el mismo cantante; **2.**Volver del tono grave al agudo; **3.** Alcanzar el tono de tiple; 4. Subir el tono de un instrumento.
V.ad.: *Agudo, Ascendente, Elevación (1ª.acep.), Entonación (4ª. y 5ª.acep.), Saltp interválico, Tiple, Timbre (3ª.acep.).-*

ATTACCA: (it. conexión, juntura) Indicación para que a una pieza musical siga inmediatamente a otra,

encadenándose con la anterior sin intervalo ni pausa.-

Auber, Daniel-François -E.: Compositor Francés (1782-1871). A los catorce años de edad escribió unas romanzas que tuvieron una gran acogida en los salones del Directorio, lo que le valió, por sus evidentes dotes musicales, que le llevaren a París donde ingresó al Conservatorio. Allí estudió de la mano del compositor Cherubini. Pronto se distinguió entre aquellos compositores de óperas cómicas, que renovarían este género tan típicamente francés. Entre sus óperas, debe citarse, en primer término, la que le otorgó el mayor éxito "*Fra Diavolo*" (1830), y que todavía se representa. Otra de sus obras destacadas en este género fueron "*Le Domino noir*" (1837), "*Les Diamants de la couronne*" (1841), "*La sirène*"1844) y "*Marco Spada*" (1852).-

Auber no se limitó a la ópera cómica, que tantas satisfacciones le diera, sino que también incursionó en el terreno de la "ópera seria". Con la "*Muette de Pretici*", (1828) estrenada con mucho aparato escénico ingresa, con Rossini y Meyerbeer, en el grupo de los creadores de la Gran-ópera que supone una concepción nueva del arte escénico francés. Fue la gran acogida de esta ópera y la seducción que de ella emana que basta señalar, que con ocasión de su estreno en Bruselas, suscitó tal entusiasmo que hizo saltar la chispa que provocó la revolución belga de 1830. Lástima que no se represente y es más, que haya sido olvidada casi totalmente.-

Ingenioso, buen vividor, amante de las mujeres, aficionado a las carreras de caballo, Auber vivió rodeado de lujos y de gran prestigio. Nunca entendió su labor de compositor y menos como un título de gloria.-

Como otros compositores de su generación recibió una considerable influencia de Rossini y de las óperas italianas, sin que por ello dejen de apreciarse giros melódicos netamente franceses. Crea magníficos concertantes para distintas voces y para coros y orquesta, los que poseen una construcción bastante atractiva. El buen trato que le otorga a la orquesta junto con sus melodías hizo que, muchas de sus oberturas sobrevivieran a las óperas que ellas iniciaban.-

AUDICIÓN: **1.** Ejecución de una obra musical o lírica fuera del teatro; **2.** Examen de un ejecutante musical con el objeto de determinar su nivel técnico y por lo tanto, si es admisible en determinada escuela, clase o conjunto; **3.** Facultad de oír.-

V.: ad.: Ejercicio (2ª.acep.), Estudio (2ª.acep).

AUDITOR: El que escucha un concierto, una obra lírica, etc.-

V. ad.: *Aficionado*

AUDITORIO: **1.** Conjunto o reunión de oyentes; **2.** Sala pública de conciertos.-

AUMENTO: **1.** Gradación en el sentido que va de menos a más; **2.** Incremento proporcional de la duración de las notas de un tema; (por ejem-

plo, volver a oír una melodía a "cámara lenta"). Su opuesto es descendente; **3.** Complementar el número de intérpretes.-

AUDIBLE: Que se oye

AZIONE SACRA: (it. acción sagrada): **1.** Término usado en los siglos XVII y XVIII para designar una ópera sobre un tema religioso; **2.** Oratorio. ***V.ad.:*** *Rappresentazione profana, Sacra Rappresentazione.*

AZIONE TEATRALE: (it. Acción teatral): Vocablo que se usaba en los siglos XVII y XVIII para describir una ópera o una pequeña obra de teatro de un solo acto, sobre un tema mitológico o alegórico con pocos personajes y pequeña orquesta.- ***V.ad.:*** *Ópera de cámara, Orquesta de cámara*

B

BACANAL: (fr. bacchanale): **1.** Danza ruidosa, agitada y con cantos desenfrenados, en forma de ronda, que acompaña al culto de Baco. **2.** Música con ritmos agitados y timbres intensos.-

Ej.: *Acto I de "Tannhäuser" de Wagner; Acto III de "Sansón y Dalila" de Saint-Saénz*

V. ad.: *Festín, Orgía, Pandemonium.*

BACCHETTA: (it.) Batuta

BAILAR: Trasladarse ordenadamente y a compás de música, con el cuerpo, con los pies y los brazos.-

La acepción general del vocablo tiende a significar una ordenación coreográfica integrada por una serie de pasos sujetos a un ritmo musical. Se confunde con danza que parece entrañar una acepción más intelectualizada.-

En el siglo XV, el baile alcanzó la cúspide como diversión cortesana y también como forma de arte. Ello, trajo consigo el nacimiento del maestro de baile; un miembro tan estimado en las casas principescas, como el músico de corte o el maestro de capilla.

V.ad.: *Baile, Ballet, Danza*

BAILE: Espectáculo de danza, poesía y música en una obra teatral de los siglos XVII y XVIII.

V. ad.: *Ballo*

BAJAR: **1.** Disminuir el volumen de la voz. **2.** Hacer descender la entonación o la afinación de un instrumento por debajo del tono fijado **3.**Transposición de un trozo de música a uno o varios grados por debajo del tono primitivo; **4.** Pasar de un intervalo a otro en la escala descendente.

V.ad.: *Abajar, Mezza voce, Transposición*

BAJO: **1.** Registro más grave de las voces masculinas. (Su extensión va generalmente de Mi1 al Mi3. Su tesitura del Si1 al Si2); **2.** Parte más grave de una obra musical o de un acorde; **3.** Nombre genérico de los instrumentos graves de un conjunto musical.-

La voz de bajo, utilizada ya en el Renacimiento, se convirtió en el siglo XVII, en uno de los ejes de la ópera. Aunque no se hicieron verdaderas distinciones que subdividiesen con claridad este registro, éste, muchas veces, estuvo próximo al que hoy se considera de barítono. Bach por ejemplo escribió en sus cantatas y pasiones una parte destinada, en forma genérica a la voz "baja". Mozart, por su lado, que compuso muchas partes graves sin destinatario claro, y que podían ser interpretadas tanto por un bajo o por un barítono, fue uno de los primeros en diferenciarlos en alguna de sus

óperas. Tal es por ejemplo, el papel de bajo profundo de Sarastro y el de barítono de Papageno en "La flauta mágica". -

Teatralmente el papel de esta voz corresponde, casi siempre, a personas de avanzada edad o a seres sobrenaturales. Más tarde y a partir del siglo XVIII se usó esta voz para villanos y además para reyes u otras figuras de autoridad.-

V.ad.: *Bassetto, Bassus, Caricato, Contrabajo, Contratenor, Voces, Tesitura de las, Voz, carácter o timbre de la.*

BAJO- BARÍTONO: v. Bajo cantante.

BAJO- BUFFO: Voz ligera de bajo para papeles cómicos. (Su extensión va desde Mi1 a Fa3).

La generalidad de los papeles escritos para ellos, incluyen fragmentos o pasajes sumamente rápidos, por lo que los intérpretes deben poseer una gran agilidad vocal. En las óperas de los siglos XVIII y XIX el bajo buffo era un cantante al cual se le apreciaban, más que sus virtudes de cantante, sus habilidades en la dicción y en el arte escénico.-

Ej.: *Seelim Damelec en "Un turco en Italia" y Don Basilio y don Bartolo en el "Barbero de Sevilla" ambas de Rossini; Skula en "El príncipe Igor" de Borodín; Osmín en "El rapto en el serrallo" de Mozart*

V.ad.*: Agilidad, Buffo, Caricato, Patter song (2ª.acep.)*

BAJO- CANTANTE: Poseedor de una voz menos grave y un poco más flexible que la del bajo profundo. Es la voz más común de este registro. Su voz es confundida a menudo con la del barítono, no obstante que la separa, por lo menos, en una tercera en el grave. (Su extensión va de Mi1 a Do3 y es equivalente al llamado bajo barítono).

Es equidistante entre las voces de barítono dramático y bajo profundo, por ello, no sólo puede ascender a la zona superior, límite de muchos graves, sino también lograr gran amplitud en el centro y en las notas agudas o líricas las que puede atacar con facilidad. En suma, lo que caracteriza a este tipo vocal es el equilibrio y homogeneidad entre los distintos registros.-

Desde el punto de vista teatral su rol corresponde, casi siempre, a jóvenes y distinguidos caballeros en edad de comportarse como galanes. Son papeles que, aunque deben ser cantadas por un bajo, éstos deben tener la capacidad de emitir notas que se atribuyen a los barítonos y que, por lo tanto, presentan una gran exigencia vocal.-

Ej.: Fígaro en "las bodas de Fígaro" de Mozart; Coppelius en "Los cuentos de Hoffman" de Offfenbach; Sagrestano en "Tosca" de Puccini.

BAJO CIFRADO: v. Bajo continuo

BAJO- CÓMICO: v. Bajo buffo

BAJO- CONTINUO: 1 Tipo de acompañamiento tocado, en la parte baja o grave de la obra, normalmente por un instrumento de teclado; **2.** Modelo de bajo que se repite en forma persistente mientras las partes altas prosiguen.-

Desde las notas graves o bajas, el

intérprete elaboraba las armonías correctas, a veces ayudado por indicaciones del compositor. Musicalmente, para esta forma de variación, tanto la música vocal como instrumental se concibe como un "contrapunto" que se puede leer verticalmente como una sucesión de acordes construidos cada uno sobre una base. La más baja: "El bajo continuo" que así se llama la línea inferior, se repetirá en forma constante durante el desarrollo de la melodía. De este modo, por medio del bajo continuo el canto podía desvincularse completamente de otras voces, mientras que, sostenido por el bajo y guiado por la sucesión de armonías que éste sugería, podían espaciarse libres de dar expresión a su propia individualidad. Este tejido musical sirve de fondo al desarrollo de la trama, en el que los recitativos y los números cerrados se funden de manera espontánea sin detener el fluir de la música. Los recitativos secco de las óperas antiguas, sobre todo las barrocas, eran acompañadas en su mayoría por el clave al que el cantante se puede adaptar perfectamente ya que nunca le tapa la voz con lo cual se logra que sus palabras sean inteligibles. Para reforzar el bajo, o sea el fundamento de las armonías del clave, se le agregó más tarde, otros instrumentos de cuerda como el violoncello por ejemplo.-

Hacia fines del siglo XVI, se difundió, partiendo desde Italia, el uso de anotar, en la línea del bajo fundamental, algunas cifras correspondientes a los acordes que debían desarrollarse en el bajo mismo. Tal costumbre había sido introducida primeramente por los organistas como guía de las armonías con las cuales habían acompañado el canto coral: era la iniciación del bajo continuo. Este se divulgó, cuando hacia 1600 fue usado por todos los bajos de acompañamiento de una voz u otro instrumento. De este modo la tarea del acompañante cobró importancia, pues debía realizar las armonías, es decir, una parte de la composición en el mismo instante de su ejecución. Le era necesario, ahora, improvisar la parte del clave o de otro instrumento acompañante. Esto denunciaba también negligencia en el compositor y su sometimiento al ejecutante. Así surgió el "maestro de clave" cuya influencia creció rápidamente; toda vez que sólo los mejores podían conseguir identificarse con el estilo del autor y más aún, intuir sus deseos. Cuando los compositores comprendieron la necesidad de realizar enteramente sus propias obras, el uso del bajo continuo desapareció.-

V.ad.: Acompañar, Cantata, Continuum, Oratorio, Ostinato, Passacaglia (1ª.acep), Recitativo, Stromentato, Tenor.

BAJO ESTRÓFICO: Empleo de la misma línea de bajo para todas las estrofas de una canción usando diversas melodías en la parte alta.-

V.:ad.: *Aria estrófica, Bajo continuo, Bajo ostinato (2ª.acep.), Estrófica.*

BAJO FUNDAMENTAL: **1.** Línea imaginaría de bajo conformada por las

notas más graves que aparecen escritas en una sucesión de acordes; **2.** Raíz o raíces de un acorde o de una sucesión de ellos.-

BAJO-OSTINATO: (it. obstinado) **1.** Parte de una composición que se repite sin variar uniformemente en el bajo, sustentando las voces superiores durante todo o casi todo el fragmento musical; **2.** Frase melódica breve repetida muchas veces como línea de bajo con música que varía en las partes superiores o altas; **3.** Ritmo de marcha.-

El bajo ostinato es una forma característica en la música barroca, que se cultivó especialmente en Inglaterra, frecuentemente con improvisaciones en las partes superiores. En todo caso el bajo ostinato y el estrófico son ejemplos de una variación continua y de sección respectivamente.-

Si toda la pieza musical está dominada por un bajo ostinato toma el nombre de "passacaglia".-

Ej.: *Son válidos aquellos que se indican en la entrada de "Ostinato"*

V.ad.: *Bajo continuo, Bajo estrófico, Marcato, Marcha, Ostinato, Passacaglia (1ª.acep).*

BAJO-PROFUNDO: Voz excepcionalmente grave. Es la voz más grave de este registro. Está dotada de enorme consistencia y amplitud en la zona grave y también en la zona media en las que suelen estar escritas sus particellas. (Su extensión va del Re1 a Fa3).

Normalmente en el teatro esta voz encarna a ancianos o personajes sobrenaturales.-

Ej.: *El Cardenal en "la judía" de Halévy; Sarastro en "La flauta mágica" de Mozart; Marke en "Tristán e Isolde" de Wagner; El bonzo en "El ruiseñor" de Stravinsky*

V.ad.: *Contrabajo (2ª.acep).*

BAJO-RADICAL: **v.** Bajo fundamental.

BALADA: (fr. ballare: bailar) **1.** Composición rapsódica de carácter lírico; **2.** Canción narrativa en la cual la música se repite en cada verso; **3.** Canción explicativa que, como prototipo, se encuentra en las óperas alemanas y francesas; **4.** Poemas líricos de forma libre sobre temas legendarios o simbólicos; 5. Cantos populares escritos con un carácter épico o dramático; 6. Canción sentimental inglesa; 7. Ópera balada; 8. Canción popular moderna de carácter romántico y ritmo lento.-

Originalmente, fue una canción muy sencilla para danzar en la época de los trovadores. Se caracterizaba por la existencia de un estribillo y que debía cantarse a coro. Abandonada esta "canción para bailar" casi totalmente en Francia, el nombre de balada se conservó en la lengua inglesa como equivalente a la palabra "canción" en todas sus acepciones, designando especialmente, pequeñas piezas de carácter popular susceptibles de ampliarse indefinidamente con nuevas coplas; con ellas que se formaron a veces obras escénicas, por ejemplo: el subgénero operático inglés, la "Ópera Balada".-

Ej.: *(2ª.acep.) Questa o quella. Acto I de "Rigoletto" de Verdi; (3ª.acep.) Johohoe. Acto II de "El holandés erran-*

te" de Wagner,(4ª.acep.) Il etait un roi de Thulé Acto III de "Fausto" de Gounod.

V.ad.: Canto estrófico, Couplet (1ª. acep.), Encantamiento, Estrófico, Leyenda lírica, Ópera Balada, Song

BALANCEO: (fr. balancement): Adorno vocal que se ejecutaba como un trémolo de corta duración.-

V.ad.: *Ornamento, Trémolo*

BALLABILE: (it): Nombre dado a actos semejantes al ballet o a danzas insertadas en las óperas francesas del siglo XIX.

Ej.: *Baile en la residencia de Margarita de Navarra. Acto V de "Los Hugonotes" de Meyerbeer.*

V.ad.: *Air (1ª.acep.), Danza, Improvisar (2ª.acep.)*

BALLAD ÓPERA: **v.** Masque, Ópera balada.

BALLET: Espectáculo colectivo de danza y pantomima acompañado de música, sin cantos ni palabras, con aditamento de decorados y vestuarios especiales destinada a ser presentada en un escenario como muestra teatral. Dispone siempre de coreografía. Modernamente significa un tipo de danza que lleva aparejada la noción de espectáculo coreográfico.-

En Francia, cuando la ópera apareció, el ballet ya tenía ganado su puesto como intermedio musical. Sus temas eran generalmente de carácter mitológico o una alegoría dedicada a los príncipes. Su posterior desarrollo dio origen a un subgénero de la ópera: La ópera-ballet.-

Los orígenes del ballet moderno se remontan al siglo XV cuando se hacían presentaciones de danzas en las cortes francesas e italianas con ocasión de nacimientos, bodas, recepciones de soberanos extranjeros, etc, y que consistían, en secuencias sueltas de bailes que tenían como base pasos convencionales del repertorio de la corte. Con el tiempo, se añadieron complicadas decoraciones, se inventó un argumento dramático para darle interés y unidad; y la música, que originariamente tocaban pequeños conjuntos instrumentales especializados en acompañar danzas, fue poco a poco reemplazada por la orquesta de la corte a la que después se le unieron cantantes individuales y coros.-

La edad de oro del ballet transcurrió bajo el reinado de Luis XIV (1643 a 1715), a quien le agradaba bailar y participar en ballets quien, con compositores, maestros de baile y otros, hicieron del ballet un espectáculo de la mayor importancia cultural.-

La importancia del ballet en la ópera actual es relativa, por no decir mínima.En todo caso su función es, en general, complementaria. Según la época y los países su valor ha variado considerablemente. En los inicios de la ópera, Monteverdi, recogiendo la tradición escénica del Renacimiento, la incluyó en su obra "*Orfeo*" aunque le otorgó un lugar discreto. Igual cosa ocurrió con la ópera italiana barroca y fue una de las causas porque no triunfó en Francia, cuando el Cardenal Nazarino la trajo a París.-

En Francia los espectáculos cantados nunca fueron importantes. La costumbre consistía principalmente en el ballet representado casi únicamente por aficionados. En la corte (ballet de cour), participaban en él los cortesanos incluso los monarcas. Lo recientemente expuesto, llamó la atención a Lully (1632-1687), creador de la ópera francesa, en la que una de sus características fue, precisamente, la importancia que dio al ballet. Acogido este género por la Académie Nationale de la Musique – organismo titular de este arte y como tal, facultado para normar obligatoriamente la ópera en cuanto a contenido, número de actos etc.,– obligó a incluir en ella el ballet incluso en la ópera-cómica. La integración del ballet a la ópera motivó el nacimiento del subgénero: la ópera-ballet.-

Durante el siglo XVIII la ópera italiana no otorgó, en su desarrollo, mayor importancia al ballet salvo el incorporar excepcionalmente bailes y danzas en los entreactos, como era costumbre, sin que, por lo general, guardaran relación alguna con el argumento. Fue por ello que, cuando los compositores italianos se trasladaron a Francia, se vieron en la necesidad de incorporar el ballet en sus óperas, tanto por el imperativo de la Académie Nationale de Música, cuanto para satisfacer al público francés que así lo exigía. Así le ocurrió por ejemplo a Rossini, Donizetti, Verdi, etc., y también a Wagner con sus óperas *"Rienzi"* y *"Tannhäuser".-* ***Ej.:*** *Slavnostni hudba. Acto II de "Rusalka" de Dvorak; Ballet de la nocha de Walpurgis de "Fausto" de Gounod; Ballet de Guillot. Acto III de "Manon" de Massenet.*

V.ad.: *Air (1ª.acep.), Ballabile, Ballet de Cour, Balleto, Ballo. Coreografía, Chacona, Entrée, Danza, Divertimento (3ª.y 4ª.acep), Intermedio (3ª. acep), Ópera - ballet, Pantomima.*

BALLET DE COUR: (fr. ballet de la corte), Espectáculo cortesano en el que se mezclaban danzas y cantos. Sus temas eran generalmente de carácter mitológico o una alegoría dedicada a los monarcas o a los príncipes.-

En Francia, a principios del siglo XVI, las distintas expresiones de la danza y del ballet, que entonces estaban en germen, tales como los intermedi y trionfi italianos, los balleti a cavallo, carrousels, danses ecuestres etc., franceses se fundieron con el arte del baile del salón y dieron nacimiento al "ballet de cour"; que, durante todo el siglo XVII, continuó siendo el favorito en la corte y en los palacios de la nobleza francesa.-

A este ballet, que en un principio fue representado casi únicamente por aficionados, se incorporaron, mas tarde, miembros de la nobleza e incluso los propios monarcas.-

Normalmente, el ballet de cour consistía en hasta cinco entrées (danza y coros) con sus correspondientes libretos distribuidos al público. Cada una de estas "entradas" era introducida por recitativos cantados o hablados. Básicamente era una ftuosa sucesión de escenas muy débilmente conectadas entre sí y

que sólo tenían como principal finalidad el lucimiento de los bailarines. La función comenzaba con una obertura y finalizaba con un "grand ballet" en el cual bailaba el rey a lo menos una vez al año.-

Este entretenimiento cortesano de los siglos XVI y XVII, siguió presente en la corte francesa, especialmente durante el reinado de Luis XIV. En el siglo XVII el libretista Quinault transformó este ballet al combinar elementos del ballet de tour con la ópera italiana.-

Por eso, cuando la ópera apareció en Francia, el ballet ya tenía asegurado su puesto tímidamente al principio, como intermedio. Su desarrollo posterior dio origen, como lo señalábamos en la entrada anterior, a un subgénero de la ópera: la ópera-ballet.-

V.ad.: Ballet, Balleto, Ballo, Danza, Divertimento (2ª.,3ª.,4ª. acep.), Intermedio (3ª.acep.),Ópera-ballet.

BALLETO: (it. ballet) **1.** Danza italiana cantada de principios del siglo XVII; **2.** Ballet.

BALLO: **1.** Designación genérica a cualquier danza con el significado de ballet o **balleto; 2.** A velocidad de danza; 3. Música para un baile.-

BANDA: **1.** Cuerpo numeroso de ejecutantes especialmente de instrumentos de viento, de maderas y de percusión. **2.** Ritmo de marcha.-

Antiguamente el nombre de banda se aplicaba a cualquier clase de instrumentos.-

Su origen se remonta al siglo XIV. Un pequeño número de tocadores de trompetas, flautas, bocinas, etc., estaba al servicio de la corte y de Señorías para actos artísticos y desfiles; de allí el nombre de banda. En el siglo XVIII la banda no iba más allá de 18 músicos. Hacia fines del siglo XIX, perfeccionados muchos instrumentos musicales y creados otros nuevos, las bandas se difundieron distinguiéndose primeramente en civiles y militares para después continuar diferenciándose por el lugar de trabajo de sus miembros, ciudad de origen, sexo, etc.-

Véase además: Bajo ostinato, Fanfare (1ª. y 3ª.acep.), Fanfarria (2ª.acep.). Harmonie, Marcha, Orquesta, Retreta.

BAR: Forma musical de canciones medioevales que consistía en dos secciones similares seguidas de una que la contrastaba. (A-A-B) Las dos primeras secciones tienen la misma melodía pero su texto es diferente.-

Ej.: *Usado en "Los maestro cantores de Nuremberg" de Wagner.*

Barber, Samuel: Compositor estadounidense (1910-1981). Desde la edad de los siete años de edad se distinguió como compositor de música vocal e instrumental. A los catorce años ingresó al *Philadelphia Curtis Institute of Music* donde estudió canto, composición, dirección orquestal y piano. Su carrera profesional la inició como cantante. Al ganar el Premio de Roma Americano, inicia sus estudios en Ika American Academy. Viaja a Roma y en esa ciudad, el célebre director de orquesta Arturo Toscanini, pre-

sentó y dirigió, durante la estancia de Barber, dos de sus obras: "Essay" y "Adagio para cuerdas op 11", con las que obtuvo reconocimiento internacional.-

Después de incursionar en el campo de la música para ballet y la de las películas, escribe su primera ópera "*Vanesa".* En este mismo género musical, además de la ópera recién nombrada, compone "*A hand of Bridge"* (1958) y "*Anthony and Cleopatra"(*1966).

Al final de su carrera, Barber se dedica más al piano y a las canciones que a la ópera.-

Su música es de estilo neorromántico caracterizada por un lirismo muy acentuado. Más tarde, se acerca a un lenguaje más complejo y stravinskiano evitando, en todo caso, integrarse a los grandes "ismos". Por tal motivo se le califica de ecléctico.-

barbero de Sevilla, El. (Rossini, Gioaccino). Ópera bufa en dos actos . Libreto de Cesare Sterbini, basado en Le barbierde Séville de Pierre Augustin de Beaumarchais. Estrenada el 20 de Febrero de 1816 en el Teatro di Torre Argentina de Roma.-

Al amanecer, un pequeño grupo de músicos se encuentra frente a la casa del doctor Bartolo, tutor y tío de la bella y rica Rosina. No obstante las canciones que le canta el Conde de Almaviva, ella no aparece en el balcón. El Conde desencantado, después de pagar a los músicos, decide esperar.-

Desde la calle llega una alegre canción. Es Fígaro que es más que un simple barbero; es un personaje que sin su intervención nada, o casi nada, llega a feliz término. El Conde reconoce en él un antiguo criado y le hace partícipe de sus dificultades amorosas. Está enamorado de Rosina, pero su tutor y tío la guarda celosamente. Su deseo es que el doctor Bartolo no lo reconozca y parecer un ciudadano común para acercarse a su amada. Fígaro lo entiende y se compromete a ayudarlo aprovechándose que es cirujano, barbero, peluquero, etc., de don Bartolo, por lo que tiene libre entrada en la casa. Se le ocurre una idea que el Conde pueda ejecutar: unas tropas del ejército vienen a instalarse en Sevilla y sólo es preciso que su jefe extienda una orden para que don Bartolo aloje en su casa a Almaviva.-

Mientras le explica estas razones y le describe a don Bartolo, como un viejo endemoniado, avaro, desconfiado y que pretende casarse con su pupila exclusivamente por su inmensa dote, Rosina sale al balcón. Lleva una misiva en la mano en que le inquiere al Conde Almaviva cual es su nombre, si él fue el joven galán que el día antes la había abordado en la calle y sus intenciones para con ella, todo lo cual espera conocer tan pronto como salga a la calle su tutor. Detrás de ella, asoma también al balcón su tío preguntándole si el papel que tiene en la mano es una carta, Rosina le responde que es la letra de una romanza. Una

ráfaga de viento y, con la ayuda de Rosina, arrebata la carta que va a caer en manos de Almaviva. Este la recoge y feliz la lee. Momentos después sale de la casa don Bartolo en busca del notario para preparar su boda con su pupila. El Conde de inmediato se acerca al balcón y responde una a una las preguntas de Rosina. No miente sino en su nombre, haciéndose llamar Lindero. Le explica que deben obrar con rapidez para poder encontrarse y hablarse. Llega Fígaro a la casa para preparar la reunión de los amantes, sin embargo, la conversación queda interrumpida por el regreso de don Bartolo, quien entra conversando con don Basilio, insignificante profesor de música quien le cuenta que han visto rondar al Conde por el lugar tras la conquista de su sobrina. Don Bartola le pregunta como puede hacerlo para curar a Rosina del amor que puede sentir por Almaviva. Hay una solución, contesta don Basilio: la calumnia. Esta es al principio un vientecillo que ronda, crece, toma incremento hasta que, convertido en tempestad, destroza a la víctima.-

Al día siguiente se presenta en la casa un caballero: Almaviva. Su carta de alojamiento le envía a casa de don Bartolo. Cuando el doctor trata de negarse, el Conde finge estar indignado y golpea con su sable mesas y sillas causándole temor, por lo que don Bartolo llama a la guardia y cuando ésta quiere detenerlo el Conde le cuchichea su nombre al oficial quien se niega arrestarlo marchándose no obstante los reclamos del denunciante. El intruso, alcanza a tomar la mano que Rosina le ofrece.-

Cuando llega la paz a la casa y don Bartolo se disponía a disfrutarla, hace su ingreso un joven profesor de música: Almaviva. Le explica que don Basilio le pidió que lo reemplazara. Durante la lección de música, el conde y Rosina se dan a conocer el amor que sienten y, mientras conversan, Almaviva toca con la mayor intensidad el piano para impedir que sea oída por don Bartolo que, sentado en una silla, está siendo afeitado por Fígaro quien tiene por misión apartarlo de los amantes. Después de ser afeitado con gran lentitud, se levanta y descubre a los enamorados detrás de un biombo, por lo que Almaviva y Fígaro deben huir rapidísimo. Don Bartolo manda a buscar a don Basilio para que lo ayude y traiga al Notario.-

Don Bartolo ha encontrado una carta enviada por Lindoro y que guardaba Rosina. La interpreta en el sentido de que éste quiere darla en matrimonio al Conde de Almaviva, hombre de mala reputación. Alarmada la joven, que coincide en tal interpretación, acepta casarse de inmediato con su tío. Es ella, ahora, quien está apurada en casarse para evitar la fuga que concertó para la medianoche con Lindoro. Ruega a su tutor que impida tal fuga. Bartolo contentísimo prepara el contrato matrimonial y sale a requerir el auxilio de la policía a fin de que arresten a Lindoro y a Fígaro cuando pene-

tren a la morada, según él, a robar.-
Con una luz vacilante, a raíz de una tormenta, el Conde y Fígaro ingresan a la casa por un balcón. Rosina los increpa por la infame actitud de querer entregarla al Conde de Almaviva. Queda desconcertada y feliz cuando Lindoro le responde que él es el Conde de Almavida.-
A la casa llegan don Basilio y el notario, cuando los amantes se aprestan a huir. El Notario se deja persuadir para casarlos utilizando como testigos al barbero y a don Basilio. La ceremonia termina justo cuando llega don Bartolo y la policía. Estos no arrestan al Conde y hasta el mismo don Bartolo aplaude la boda cuando Almaviva le cede, en su calidad de marido, la fortuna de Rosina.-

BARCAROLA: (it.) Breve composición, a imitación del canto de los gondoleros venecianos, cuyo ritmo balanceado evoca el vaivén de una barca deslizándose sobre las aguas.-
Ej.: *Belle nuit o nuit d'amour. Acto II de "Los cuentos de Hoffmann" de Offenbach; Io son ricco e tui sei bella. Acto II de "El elexir del amor" de Donizetti*

BARITENOR: Voz de tenor con graves de barítono.
Esta voz como tal, se inicia con Rossini quien hizo la distinción entre Bajo y Barítono.-
Ej.: *Pelleas en "Pelleas y Melisande" de Debussy; Papageno en "La flauta mágica" de Mozart; Nicolai en "La guerra y la Paz" de Prokofiev*

BARITONELLO: v. Barítono ligero.

BARÍTONO: **1.** Voz masculina de tesitura mediana; vale decir, extendida entre el tenor y el bajo. (Su extensión oscila entre el Sol1 y el Fa3); 2. Adjetivación de varios instrumentos cuya extensión corresponde a esta voz.-
Hasta el romanticismo no existió una verdadera diferenciación de este tipo de voz. Se confundía con la de tenor y la de bajo, aunque ya hay algunos indicios de este registro a fines del siglo XVIII. En todo caso su evolución fue gradual. (V.: la entrada "bajo").-
Normalmente se confía a esta voz la tarea de asumir papeles de hombres maduros, generalmente padres.-
V.ad.: *Bajo, Baritenor, Basse-Taille, Concordante, Extensión, Voces tesitura, Voces, carácter o timbre de las, Voz, Voz dramática.*

BARÍTONO- BUFFO: De su nombre se deduce que caracterizan personajes cómicos. Por ello, deben poseer gran agilidad vocal, pues a menudo, al igual que los bajos buffos, tienen que enfrentar pasajes musicales sumamente rápidos. (Su extensión va del Do2 al La bemol3).
Ej. *Gianni Schicci y Spinelloccio en "Gianni Schicci" de Puccini; Fígaro en "El barbero de Sevilla" de Rossini; Fray Melitone en "La fuerza del destino" de Verdi.*
V.ad.: *Agilidad, Buffo, Part song*

BARITONO-DRAMÁTICO: Su extensión está entre el La Bemol 1 y el Fa3. En el plano musical presentan como característica la inclusión de pasajes con grandes saltos interválicos y además, la de enfrentar al tutti orquestal por lo que nece-

sariamente deben poseer un gran caudal de voz. Su timbre es obscuro, a veces muy cercano, en algunas partes, al bajo- cantante. Es una voz habitualmente voluminosa y generalmente sombría.-

Representan en la ópera generalmente a personajes violentos, agresivos o moralmente negativos.-

Ej.: *Iago en "Otelo" y Rigoletto en la óperas homónimas, ambas de Verdi; Tonio en "Pagliacci" de Leoncavallo.-.*

V.ad.: *Salto interválico, Voz dramática*

BARÍTONO LIGERO: Su extensión va del Sol1 al Sol3. Su característica más distintiva es que se exige al intérprete poseer una gran agilidad vocal. También se les llama "atenorado" o "baritonello".-

En el repertorio del barítono-ligero se encuentran los más diversos tipos de caracteres y personajes.-

Ej.: *Fígaro en "El barbero de Sevilla" y Taddeo en "La italiana en Argel ": ambas de Rossini.*

V.ad.: *Agilidad, Part song.*

BARÍTONO LÍRICO: Voz de timbre más claro que la voz de barítono ligero, con gran facilidad para las fiorituras y otros ornamentos.

Es la voz característica de la escuela del Bel canto. Sus particellas contienen una música muy lírica y el acompañamiento ornamental es normalmente suave. Su extensión se encuentra entre el Si bemol 1 y el La Bemol 3.

Teatralmente representan a personajes muy románticos cercanos a la mediana edad. -

Ej.: *Fígaro en "El Barbero de Sevilla" de Rossini, Ernesto en "El pirata" y Filippo en" Beatriz de Tenda" ambas de Bellini; Término tomado de la; Billy Budd en la ópera homónima de Britten*

BARROCO*:* Término tomado de la arquitectura donde tiene connotaciones de torcido, de construcción elaborada, pesada, complicada y con profusión de veletas, adornos y otros ornamentos. Por ello, se le utiliza en la música vocal e instrumental para describir características que aproximadamente corresponden a lo expuesto.-

El arte barroco se propone establecer imaginariamente un mundo más bello y fastuoso que el real y representarlo en el espectro intelectual y sensorial del ser humano y con ello, crear para él, un deslumbramiento. El barroco, especialmente en la ópera, encuentra su expresión en las filigranas del Bel canto y en las exageraciones, ampulosidad y teatralidad en el tratamiento de este género.-

V.ad.: Arabesco, Bel canto, Rococó, Ópera barroca.

Bartok, Bela: Compositor húngaro (1881-1945). Su padre, que era un excelente aficionado a la música, murió cuando su hijo tenía siete años de edad; no obstante, siguió su vocación estimulado ahora, por su madre. En 1893 se radica con ella en Presburgo, ciudad de provincia que, desde el punto de vista musical, era la más importante de Hungría. Ingresa, primero, al Conservatorio de Presburgo y después estudia piano y composición en el Conservatorio Real de Budapest. Allí, entre otras

cosas, cae en cuenta que Brahms, Liszt y otros compositores desnaturalizaron la música húngara al adaptarla. Por ello, unido a Zoltán Kodály, también compositor, realizan extensas investigaciones del folklore húngaro. Así se percataron que, además de las melodías sentimentales gitanas, popularizadas por los autores recién citados, existen otras más auténticas y primitivas y, éstas, para expresarse, usan un sistema distinto de aquel usado por la música occidental: la escala pentatónica. Estos descubrimientos tendrán una repercusión decisiva en su música al obtener, con ella, una síntesis entre el lenguaje primitivo y el artístico.-

Sus creaciones, en general, rozan el impresionismo. Su música es esencialmente lírica y contrapuntística con asperezas que, dentro de sus composiciones, producen nuevas y extrañas sonoridades, efecto de la síntesis a que nos hemos venido refiriendo. Por eso, sus primeras obras, entre ellas su única ópera: "*El Castillo de Barba Azul*" fueron incomprendidas al principio por el público.-

BAS-DESSUS: (fr.) Mezzosoprano

BASS: (al.) Bajo

BASSE-CONTRA: (fr.) : Bajo profundo

BASSE-TAILLE: (fr,) Nombre que antiguamente se le daba a la voz de barítono.-

BASSETTO: (it): **1.** Denominación de bajo en un coro de voces agudas; **2.** La parte del bajo que, en un coro, era cantada por un tenor; 3. Violoncello.-

BASSO*:* **v.** Bajo, Bassus

BASSO CONTINUUM*:* **v.**Bajo continuo.

BASSO OSTINATO: v. Bajo ostinato.

BASSUS: (lat. bajo): **1.** Denominación que se daba antiguamente a la voz más grave en las obras polifónicas a varias voces; **2.** Forma abreviada de "contratenor bassus" (Parte vocal inmediatamente abajo del tenor).

BATALLA: (it. battaglia): Nombre dado a una composición o trozo musical, de los siglos XVI y XVII, en la que se imitan las fanfarrias, gritos, redobles de tambor, etc., la conmoción general y el fragor de una batalla.-

BATIMENTO: (fr.battement) **1.** Ornamento vocal usado en los siglos XVII y XVIII consistente en la alternancia de dos notas vecinas; **2.** Diferencia de sonido producido al coincidir dos sonidos distintos o dos voces de diferente registro; 3. Cualquier ornamento que consista en la alternación de dos tonos adyacentes.

V.ad.: *Ornamento, Mordente (2ª. acep.), Trino, Vibrato*

BATTAGLIA: v. Batalla

BATUTA: (it. compás, ritmo) Varilla corta y rígida de madera, metal o marfil que usan los directores de orquesta o de coro para dirigir tanto a ésta como aquel.-

Originariamente, los Directores conducían los coros y la orquesta con las manos. En la Edad Media se golpeaba el atril para reunir a los cantores, él que fue usado también como batuta. Posteriormente fue un grueso bastón con el que

se golpeaba el suelo para marcar el compás y para remarcarlo se pegaba sobre un pedazo de latón. Como una reacción contra este ruido anti musical, el bastón fue sustituido por un rollo de papel formado por la misma partitura, suprimiéndose los golpes marcadores del compás y adoptándose la batuta. En la ópera italiana del siglo XVIII, el primer violín señalaba los tiempos del compás al principio de los pasajes de la composición utilizando para ello, como batuta, el arco del violín. En la actualidad, algunos directores han abandonado la batuta y han vuelto a la costumbre primitiva de dirigir con las manos.

V.ad.: *Dirección, Director de orquesta*

BEAT: (ing.): Apoyadura

BEBUNG: (al.) Trémolo

BEGLEITUNG: (al.) Acompañamiento

Beethoven, Ludwig van: Compositor alemán (1770-1827. Una síntesis biográfica, como lo hemos hecho con otros compositores de ópera, no guarda relación con la enorme importancia de Beethoven en el mundo de la música y, es por ello, que sólo nos referiremos a su labor escénica.-

Beethoven compuso poco para el teatro: dos obras festivas, un ballet, una obertura y, finalmente una ópera, *"Fidelio"* la que sólo pudo imponerse después de haber sido transformada tres veces.-

Acorde a su condición de republicano entusiasta, eligió como tema para su ópera, uno de aquellos motivos de liberación y salvación que emanaban de los principios de la Revolución francesa y, no queriendo que el episodio de tiranía que narra la historia, recayese sobre los jacobinos, situó los hechos en España.-

Primeramente llamó "*Fidelio"* a esta ópera en dos actos. La ausencia de éxito hizo que, después de tres representaciones en el Teatro de Viena (20 de (Noviembre de 1805) la retirara de la escena. Después de recortarla y adaptarla, en la que se cambió, entre otras cosas, la obertura Leonore 3 por la original Leonore 1 como asimismo el nombre de la ópera, pues pasó a llamarse "*Leonore o el triunfo del amor conyugal";* la presentó al público nuevamente. Tampoco tuvo éxito en esta segunda oportunidad (Marzo de 1806) por lo que Beethoven pensó presentarla en Praga y para este evento, escribió una nueva obertura: Leonore 3. Esta representación no se llevó a cabo.-

En un nuevo arreglo se le hacen las siguientes modificaciones, 1) su parte final, se transforma en un tercer acto, 2) se crea una nueva obertura llamada ahora "obertura Fidelio", 3) se vuelve la ópera a su nombre primitivo: Fidelio; 4) en el tercer acto recién creado, se cambia el aria de Pizarro por el coro de los prisioneros y, por último, 5) se introduce en el coro final una parte del Himno a la Alegría de Schiller.- Esta ópera, con estas nuevas modificaciones, se estrena en el Teatro Kärntnertor de Viena el 23 de Mayo de 1814 con

un éxito total recorriendo desde entonces los principales teatros del mundo.

Hoy día, y sólo por las dificultades que trae consigo el reparto y la complejidad de sus coros, no es frecuente su representación.-. Fidelio, es como se ha dicho, un verdadero festival de la libertad, la gran aria de Fidelio, los coros de los prisioneros, la escena de la salvación con los clarines sonando a lo lejos, el júbilo liberador del final es una confesión de creencia y fe en los hombres y, a la vez, una gran obra de arte.-

Beethoven aspiraba desarrollar la "ópera alemana" diferente de la italiana. Para ello, se basó en las características especiales del "singspiel", incorporando a éste la orquesta sinfónica que él mismo desarrolló. Con ello, inicia un cambio de suma importancia en las voces que intervienen en la ópera, las que deben sonar como un instrumento más de la orquesta y, además, luchar con ella para poder ser escuchadas por el espectador. Esto trae aparejado la aparición de voces dramáticas capaces de librar esta lucha tales, como por ejemplo, la soprano Wagneriana y el Heldentenor.-

BEL CANTO: (it. canto bello). Técnica vocal del siglo XVII que da mayor validez a la belleza del sonido y al brillo de la presentación que a la expresión dramática y las emociones románticas. Se utiliza esta expresión para definir el canto artístico, delicado, que exige la máxima destreza vocal; destreza que requiere una emisión tersa y cristalina, con una técnica que le permita competir con la orquesta en los audaces virtuosismos; agilísima y capaz de los más extraordinarios matices en la potencia y en el timbre.

Se sintetiza con la expresión Bel canto, las cualidades técnico-vocales extraordinarias que debía poseer un buen cantante. Algo totalmente distinto del canto apasionado y cálido del siglo XIX y XX, más monótono y uniforme en la variedad del color y del sonido.-

La música y el canto tenían que poseer la belleza en ellos mismos y no en su calidad expresiva que quedaba en todo caso, circunscrita a la misma calidad del canto. El sentimiento, la felicidad, el odio, la indignación, etc., se demostraban a través de recursos vocales: ornamentaciones, trinos, escalas, notas repetidas, pero jamás en la violenta emisión del sonido.-

El Bel canto exigía voces ligeras y flexibles en los papeles masculinos especialmente para los tenores; papeles que anteriormente era otorgados a los castrados, y a su desaparición, a sopranos y mezzosopranos. La incapacidad de los tenores para adaptarse a estas exigencias, trajo consigo el uso del falsete, por una parte y por la otra, la incorporación de mezzosopranos para reemplazarlos.- En Francia, que no estuvo en contacto con la música operática italiana, el Bel canto no penetró. Por el contrario, el esquema grato al público francés era de arias breves y sin ningún relieve vocal exagerado.-

Actualmente se aplica este término a una perfecta técnica vocal en la reproducción de obras operísticas de tiempos pasados en que coloraturas, ornamentos, trinos y otros artificios constituían el fundamento del arte lírico.-

En su primer desarrollo, el Bel canto aparece en arias de óperas y cantatas de mediados del siglo XVII, cuando el estilo recitativo de los primeros compositores de ópera fue abandonado a favor de una melodía que mostraba las cualidades de una voz a plenitud. Posteriormente, el Bel canto estuvo estrechamente asociado con la ópera seria italiana de fines del siglo XVIII y principios del XIX, donde constituyó una oposición a aquellas arias donde se explotaba la fuerza dramática de la voz (Verdi). Y ésta fue, indudablemente, la mayor crítica que se le formuló: el descuido de la expresión dramática y al lenguaje; a quienes se les otorgó mayor atención en el siglo XIX.

Sus máximos exponentes fueron Bellini, Donizett y Rossini

Ej.: "Lucía de Lammermoor", de Donizetti; " Tancredo" de Rossini; "Norma" de Bellini

V.ad.: Barroco, Canto, Coloratura (2ª. y 3ª. acep.) Falsete, Ópera seria, Ornamentos, Passagio, Voz.

Bellini, Vicenzo. Compositor italiano (1801-1835). Es, sin lugar a dudas, el exponente más puro del romanticismo musical italiano, El Duque de San martino, sorprendido por el talento musical del joven Vicenzo, lo envió por su cuenta y además con ayuda del municipio de Catania, lugar de su nacimiento, a estudiar en el Conservatorio de Nápoles en el año 1811. Al término de sus estudios presentó en el Teatro del Conservatorio su primera ópera: "*Adelson y Salvini"* a cuyo estreno asistió el famoso empresario Barbaja, quien supo apreciar su valor y talento. Le confió una ópera "*Bianca y Fernando"* y asimismo, lo apoyó para que estrenase en la Scala de Milán, la tercera ópera "*Il Pirata",* con la que obtuvo su consagración. Estas, sus primeras óperas, no pasaron inadvertidas a pesar de que con el tiempo caerían en el olvido. A la edad de veintinueve años compuso, la que algunos consideran su obra maestra*: "La sonámbula*" y, a la misma edad escribió *"Norma"* estimada por otros, la mejor de Bellini. En 1833 viaja a París, donde por recomendación de Rossini, el Teatro Italiano de París le encarga "*I puritani",* otra de sus mejores composiciones.-

Con motivo de un tumor intestinal murió en forma casi súbita en casa de un amigo en la ciudad de Puteaux, en Francia.-

Bellini, que sigue la línea del Bel canto, fue uno de los más extraordinarios inventores de melodías y como tal ejerció enorme influencia en los compositores italianos que lo continuaron.-

BEMO: (al.be; fr.bémol; ing.flat; it. bemolle): 1. Adjetivo usado en la interpretación vocal e instrumental que denota una afinación inexacta o por debajo de la tonalidad correc-

ta; 2. Signo que baja la altura de una nota en un semitono.

Benvenuto Cellini, (Berlioz, Héctor). Ópera en dos actos. Libreto de Arman François Leon de Wailly y Henri-Auguste Barbier. Estrenada en la Ópera de París el 10 de Septiembre de 1838.

La hija del tesorero papal, Teresa, espera al orfebre florentino Cellini con quien se ha prometido secretamente. Al llegar éste al palacio Balducci, donde Teresa vive con su padre. Junto con citarla para la noche, con encendidas palabras le expresa su amor y, ante los impedimentos puestos para su matrimonio, convienen en darse a la fuga. Fieramosca, escultor del Papa y también enamorado de Teresa, que asimismo ha logrado ingresar al palacio, escondido, se entera de lo acordado por los enamorados. El padre de Teresa, Balducci, regresa a su casa inesperadamente. Cellini logra escapar no así Fieramosca que es descubierto, librándose apenas de una paliza, que los vecinos quieren darle por intruso.-

En una taberna, Cellini está con unos amigos celebrando el carnaval. Justo cuando el tabernero se niega a servirles más vino sin que se le pague previamente, Ascanio, aprendiz y discípulo de Cellini, trae el dinero de parte del Papa con la condición de que el orfebre de término al día siguiente, a la estatua de Perseo que algún tiempo atrás le había encargado. Con alegría se recibe el escaso dinero fijado por el tesorero papal Balducci, famoso por su tacañería. Deciden no amargarse y seguir con su celebración, pues la venganza estará cargo de la compañía teatral de Cassandro que, instigado por Cellini, presentará esa noche la obra cómica: "Midas o las orejas de asno" que precisamente, hace mofa de él. En la misma plaza donde se representará la obra, Cellini y Teresa deben encontrarse disfrazados de monjes para escapar juntos.-

Fieramosca, para evitar, como sea, la fuga de los enamorados, resuelven con el espadachín Pompeo vestir el mismo disfraz que llevarán Teresa y Cellini. Cuando Fieramosca se acerca a Teresa para llevársela, confiado en engañarla, al vestir idéntico disfraz que el de Cellini, éste que acaba de llegar se lo impide. Cruzan golpes. El orfebre apuñala a Pompeo y lo mata, Fieramosca es detenido y Cellini logra huir y ponerse a salvo, mientras Ascanio se lleva a Teresa.-

En el taller de Cellini, Teresa preocupada lo espera. Cuando llega, y para evitar ser detenido, resuelven continuar con su plan de fuga y huir esa misma noche, pues Ascanio ha tomado las medidas necesarias para la huida. Sin embargo, ya es tarde; Balducci ha descubierto el paradero de su hija acusando a Cellini del asesinato del espadachín. Igual acusación le hace el cardenal Salvati que ha venido al taller a examinar los progresos de la estatua encargada. Cellini, ante las acusaciones, amenaza destruir

el molde de Perseo. De inmediato logra apaciguar a los acusadores y la promesa de que se le perdonará la vida y que, incluso, podrá casarse con Teresa si acaba la obra antes de medianoche.-

Como le falta metal para la fundición y carece de dinero para comprarlo, Cellini sacrifica sus obras anteriores fundiéndolas nuevamente para terminar la estatua de Perseo.-

Por fin rompe el molde. Perseo totalmente terminado despierta la admiración de todos que la consideran una obra maestra y recibe por honorarios el cumplimiento de las promesas que se le hicieron.-

Berg, Alban: Compositor austríaco (1885-1935). Discípulo predilecto de Schönberg y continuador de su doctrina inició sus estudios musicales como autodidacta, cuando dudaba todavía entre dedicarse a la música o a la poesía. En 1904 consiguió un puesto como funcionario público; con ello pudo subsistir más o menos cómodamente hasta que una herencia le permitió dedicarse por completo a la música. Poco tiempo después, Charles, su hermano mayor, reunió algunas canciones de Alban y a escondidas de éste, las envió a Schönberg quien aceptó de inmediato acoger como alumno a Berg, renunciando a recibir ninguna clase de honorarios.-

Pronto, y gracias a sus primeras composiciones, se introdujo en el ambiente artístico e intelectual de Viena de esos años. Siguió su evolución hacia el dodecafonismo de Schönberg, quien ejercería una influencia decisiva en su carrera siendo, además de su maestro, un verdadero amigo.-

Desde sus inicios se esforzó por acercar el dodecafonismo al público, él que le respondió en forma positiva, pues al lenguaje atonal de Schönberg le sacó el máximo efecto sensitivo. Esto lo manifestó especialmente en su ópera "*Wozzeck*" (1925). Esta obra representa un término medio entre el antiguo drama musical psicológico del neoromanticismo y la ópera de forma puramente musical, a la manera de aquellas que se esforzaron en obtener compositores modernos tales como Stravinski, por ejemplo.

Cuando trabajaba en una nueva ópera "*Lulú*" (1937), que no alcanzó a terminar, le sobrevino la muerte. El resultado de estas dos óperas provistas de una fuerte carga emocional, en las que desempeñan un papel importante los libretos, escritos por el mismo Berg, dejó abiertas las puertas a nuevas expresiones líricas, no obstante el carácter dodecafónico de la música y, es precisamente este lirismo subyacente, el que las diferencia de las creaciones de sus compañeros de la Segunda Escuela de Viena.-

Berlioz, Héctor: Compositor francés (1803-1869). Director de orquesta, literato, crítico. Abandonó la medicina por la música contra la voluntad de sus padres, quienes de cortaron la pensión que le enviaban.

Ingresa al Conservatorio de París en 1826. Para ganarse la vida trabajó como corista

En 1830, tras tres fracasos sucesivos, obtiene el Premio de Roma, lo que le permitió vivir dos años en Italia. Hay que destacar que antes de recibir el premio referido, ya había compuesto varias escenas de la ópera "*La condenación de Fausto"* y completamente la "Sinfonía Fantástica". De vuelta a París, entre otras obras compuso, en 1839, la ópera "*Benvenuto Cellini"* al mismo tiempo que, para subsistir, ejerció la crítica musical en varios diarios y revistas. De sus últimos años data la ópera "*Los troyanos"* que por su complejidad y extensión debe representarse en dos partes: "*La toma de Troya*" y "*Los troyanos en Cartago".* Sólo esta segunda parte, Berlioz consiguió verla representada.-

La vida de Berlioz, en su lucha con los demás y consigo mismo, es un completo fracaso. Desengaños amorosos, descalabros económicos, incomprensión, etc. El triunfo sólo empezó a sonreírle cuando estaba cerca de la sepultura.-

Desde el punto de vista técnico, la valía de Berlioz reside principalmente en su genio melódico y en su virtuosismo como orquestador. Creó una nueva forma de canto francés que estaba dominado sobre todo por los autores de la Gran-ópera y de la ópera bufa. Precisamente por esto, en sus óperas, hay un distanciamiento claro de muchas de las características de la ópera francesa de la época y del espíritu italianizado que ésta tenía.-

Por último, debemos señalar que Berlioz es casi el padre del romanticismo musical y también de la instrumentación moderna. Con sus fuertes y numerosas masas instrumentales, donde combina la grandilocuencia y el colorido musical al dominar todas las sutilezas de la expresión musical, se ha hecho acreedor de este nombre.-

Bernstein, Leonard: Compositor estadounidense (1818-1990). Director de orquesta y pianista. Su educación musical empezó a los 10 años de edad, graduándose en la Universidad de Harvard y en el Curtis Institute de Filadelfia. Fue director de la Orquesta Sinfónica de Boston y, en 1943, de la filarmónica de Nueva York.-

Aunque dirigió poco, sus apariciones frente a diversas orquestas norteamericanas le valieron un amplio reconocimiento. Su fama la obtuvo, además de lo expuesto, gracias a sus dotes de compositor, especialmente de música teatral. Fue su comedia musical "*On the town"* la que le dio rápida fama, pues se adecuaba al mundo musical de Broadway. En el año 1957 estrenó su obra más importante, la ópera "*West side Story"* una extrapolación al bajo mundo de Nueva York de la obra Romeo y Julieta de Shakespeare, donde dos bandas rivales luchan por imponerse. Posteriormente en 1983 estrenó la ópera "*A Quiet Place",* en la que incluyó un trabajo de su juventud "*Trouble in Tahiti"* (1952).El estilo

musical de Bernstein varió durante su carrera, pero no se separó nunca del lenguaje tonal, incorporando los más diversos estilos desde el jazz a la música popular y, de ésta, a la clásica en una amalgama extraordinariamente bien construida.-

Billy Budd (Britten Benjamín). Ópera en un prólogo y dos actos. Libreto de E.M. Forster y Eric Crazier, basado en la obra de Hermann Melville. Estrenada en el Convent Garden de Londres, el 1 de Diciembre de 1951.-

En 1797, en plena guerra de Inglaterra con Francia, el capitán Vere, navegando el "Indomable" tuvo que hacer ejecutar al marino Billy Budd; hecho que rememora emocionado años después, sentado entre amigos alrededor de una mesa de un bar.-

Billy Budd, un buen marino, se ha incorporado al barco con motivo de las hostilidades causando una muy buena impresión entre los oficiales. Alguno de ellos creen que puede tratarse de un agitador. Están preocupados, pues ese año ha habido muchos motines en la armada inglesa. Por ello, se le encarga a Claggart, capitán de armas de la nave, que lo vigile.-

Claggart ha concebido un odio patológico hacia Billy, pues se siente atraído sexualmente por el muchacho, lo que trata de disimular. Ordena a Squeak, cabo en la tripulación, que lo espíe a fin de atraparlo en la primera oportunidad y acusarlo de complot. Este plan falla cuando Billy sorprende a Squeak revisando su equipaje y se pelea con él. Claggart finge darle la razón a Billy, pero ordena a un grumete que busque el modo de implicarlo en un supuesto motín que se estaría gestando. El viejo marino Dansker le advierte a Billy de las intensiones de Claggart, pero éste no hace caso.-

Se ha localizado un barco enemigo. Sin embargo, la niebla impide darle caza. De ello se aprovecha Claggart para acusar a Billy de traición, pues habiéndose encontrado de guardia en el palo mayor, no dio oportuno aviso de la existencia del enemigo. El capitán Vere no da crédito a estas acusaciones, ordena no obstante, abrir a una investigación. Cuando Billy escucha, en el camarote del capitán estas falsas acusaciones, mata a puñetazos a Claggart. Un consejo de guerra, convocado por el capitán Vere, declara culpable al muchacho condenándole a la pena de muerte; sentencia que lamenta hasta el día de hoy el capitán, pues la cree injusta.-

Billy, en espera de la sentencia, sabe por Dansker que se encuentra en marcha un botín tendiente a liberarlo. Billy se opone y, por el contrario, les pide a sus compañeros que apoyen a Vere en su labor. Cuando es ejecutado Billy muere dando vivas al capitán.-

BIND: (ing.) ligadura

BIS: (fr. dos veces): **1.** Se repita de nuevo. (El texto debe repetirse donde exista tal indicación); **2.** Petición del público para que se repita un

fragmento u obra musical.
V.ad.: Claque, Encore,

BISBIGLIANDO: v. Susurrando.

Bizet, Georges: Compositor francés (1838-1875).Perteneció a una familia de músicos: su padre profesor de canto y su madre pianista. Fue desde los nueve hasta los diecinueve años de edad, alumno del Conservatorio de París, donde estudió con Halevy, compositor de "*La judía",* quien más tarde iba a ser su suegro. Obtuvo sucesivamente los primeros premios en solfeo, piano, fuga y órgano. Su gran facilidad para tocar el piano e improvisar le ganaron la admiración de Berlioz y de Liszt y muy pronto, las lecciones de piano que daba, le fueron pagadas espléndidamente.-

La biografía de Bizet, muy pobre en sucesos notables, tiene dos cumbres: el haber ganado el Premio de Roma y el haber obtenido la Legión de Honor la mañana del mismo día de la representación de su ópera "*Carmen".-*

Al tiempo de la obtención del Premio de Roma ya era autor de varias composiciones musicales, entre ellas, la opereta "*El doctor Milagros".* Durante su estadía en Italia compuso la ópera bufa "*Don Procopio".* A su regreso se establece en París y no abandona más la ciudad ni sus alrededores.-

La carrera de Bizet no fue aquella que prometía. Indeciso y perfeccionista con frecuencia abandonaba aquello que emprendía. Más de quince óperas quedaron en estado de proyecto o de esbozo. Por otra parte, el público recibía con indiferencia y a veces con hostilidad sus composiciones, salvo su ópera "*La Jolie Fille de Perth",* pues los desconcertaba su originalidad melódica, su exotismo, la riqueza de la concertación y el realismo de la expresión dramática. Esto sucedió con sus demás óperas, incluso con su obra cumbre: "*Carmen",* donde resumió toda la originalidad de sus composiciones que hemos señalado.

El estreno de "*Carmen"*, en el Teatro de la Opéra-comique de París constituyó un fracaso; fracaso a su manera justificado, dado el argumento, que tiene por personaje principal a una gitana de muy fuerte temperamento, como también por la melodía, que crea una nueva expresión musical de la pasión. Ambas no pudieron imponerse en ese momento a un público sorprendido y desconcertado.-

BOCA CERRADA: Emisión de la voz sin articular palabra y con los labios cerrados. Al menos, con los dientes apretados.-

Al prohibirse la vocalización se limitan los armónicos creándose un timbre especial. Además se produce un murmullo cerrado sin articulación.-

Ej.: *Coro de pescadores . Acto II de "Madama Butterfly" de Puccini; Coro de los soldados. Acto II de "Cyrano de Bergerac" de Alfano.*

V.ad. *: Música vocal, Tararear, Vocalizzo (2ª.acep)*

BOCCA CHIUSSA: v. Boca cerrada

BOCCA RIDENTE: v. Boca cerrada

bodas de Fígaro, Las (Mozart, Wolfgang Amadeus) Ópera bufa en cuatro actos Libreto de Lorenzo Da Ponte, basado en la comedia homónima de Pierre A.C. Beaumarchais. Estrenada en el Burgtheater de Viena el 1 de Mayo de 1786.-

En la habitación, aún no amoblada por completo, que el conde les ha cedido, pues están próximos a casarse, Fígaro toma las medidas para la cama matrimonial que allí instalará, mientras Susana se prueba un sombrero ante un espejo. Fígaro estima que esta habitación es la más adecuada por su cercanía a la del conde, ya que en un instante estará a su lado cuando éste reclame sus servicios, al igual que lo que podrá ocurrir con Susana y la condesa.-

Susana no piensa lo mismo, pues a la misma distancia está la habitación del conde de la de ellos y él que puede introducirse una noche, después de enviar lejos a Fígaro, pues es sabido que el conde de Almaviva, cansado de su mujer, anda en busca de aventuras amorosas.-

Al castillo llegan don Bartolo y Marcelina. (El primero, antiguo tutor y pretendiente de Rosina, ahora condesa de Almaviva y a quien perdió por argucias de Fígaro y la segunda, vieja doncella del mismo doctor Bartolo con quien Fígaro prometió casarse a cambio de una suma de dinero. (Véase: "El barbero de Sevilla"). Ambos sueñan con la venganza. Susana oculta, oye lo que se trama en contra de su novio. A la salida de su escondite tiene un serio altercado con Marcelina.-

Cuando Susana regresa a la habitación, viene a visitarla Querubín, enamorado de la condesa a la que, para olvidarla, se desquita otorgándole su amor tanto a Susana como a Barbarinta, la hija del jardinero. Querubín está preocupado, pues el conde lo despidió al ser sorprendido en la casa de Barbarinta, por lo que viene a solicitar de Susana que interceda en su favor. Al sentir las pisadas del conde se esconde tras un sillón y así se informa que aquel le hace la corte a Susana. Basilio, maestro de música, interrumpe los devaneos del conde quien también debe esconderse para no ser visto. ¡Y él que censura los flirteos de Querubín! Pero, cuando el conde, en su escondite, oye el nombre de su mujer, sin poder contenerse, sale y enfrenta a Basilio que ensaya malamente retractarse. El conde les relata que hace muy poco encontró a Querubín escondido bajo la mesa de Barbarinta. Al demostrarles como sucedió, saca el vestido que Susana echara rápidamente sobre el sillón para ocultar al paje y allí lo encuentra. El conde, enfurecido, quiere echarlo de inmediato del palacio, pero se modera al recordar que Querubín escuchó sus palabras de amor que dirigió a Susana. Decide por ello, nombrarlo oficial de su ejército, por lo que debe marcharse para hacerse de cargo de su puesto.-

Al palacio llega Fígaro con unos campesinos a agradecer al conde la renuncia que ha hecho del privilegio de pasar la primera noche con

la novia. El conde, aunque muy molesto por lo que implica esta renuncia, decide postergar la fecha de la boda entre Susana y Fígaro.-

En su aposento, la condesa está triste por el abandono en que la tiene su marido. Fígaro le explica un plan tanto para lograr su pronto matrimonio como para solucionarle el problema a la condesa dándole además una lección al conde: Susana le concederá una cita pero a ella concurrirá Querubín disfrazado. Al mismo tiempo el conde recibirá un anónimo que le advierte que su mujer tendrá una cita a la misma hora y lugar con un desconocido. La condesa acepta el plan. Llaman a Querubín para disfrazarlo. Cuando está a medio vestirse de mujer golpean violentamente a la puerta de la habitación. Es el conde, que ha recibido el anónimo remitido por Fígaro advirtiéndole la infidelidad de su cónyuge. Antes de abrir la puerta esconden en un cuarto vecino a Querubín. Al no encontrar a nadie, salvo a su esposa, se sorprende, pero al escuchar un ruido procedente del cuarto anexo exige que se le abra la puerta. La condesa se niega aduciendo que se trata de Susana y que debe creer en su palabra. Esta, que en ese momento entraba en la pieza, se oculta detrás de la cama y mientras ambos se dirigen en busca de herramientas para abrir la habitación, a la que el conde cierra por fuera con llave, sale de su escondite y abre la puerta del cuarto en que se ocultaba Querubín y lo hace huir por la ventana encerrándose ella en dicha pieza.-

El matrimonio regresa. La condesa se anima a confesar que quien se encuentra en el cuarto es Querubín. El conde se enfurece y jura matarlo, pero antes de que rompa la puerta ésta se abre y aparece Susana. La condesa se recobra y manifiesta a su marido que deseaba darle una lección. Este se arrodilla y le pide perdón. La llegada de Antonio, el jardinero y padre de Barbarinta, pone término a esta escena. Viene a denunciar que alguien saltó por la ventana rompiendo maceteros y flores, pero Fígaro que recién ha entrado a la habitación anunciando la llegada de los músicos para su boda, al enterarse del cariz que están tomando los acontecimiento, finge que fue él quien saltó por la ventana.-

Antonio, hostil a Fígaro y opuesto al matrimonio de éste con su sobrina, le muestra al Conde unos papeles que se le cayeron a la persona que saltó de la ventana. Fígaro, ayudado por la condesa y Susana, aduce que se lo entregó al paje para que recabara el sello que faltaba a la orden de su nombramiento en el ejército. Segundos después aparecen Marcelina, el doctor Bartolo y Basilio.

Aquella acusa a Fígaro de no cumplir con su promesa matrimonial; sus acompañantes la apoyan. El conde, convertido ahora en un severo juez ordena investigar y ordena feliz, que mientras tanto, se postergue la boda de Fígaro y Susana.

Cuando Susana y el conde se acaban de citar para la noche en el parque, ella se encuentra con Fígaro

quien en voz baja le dice que la causa se encuentra ganada. Lo que es oído por el conde que lo interpreta como que ya ha ganado el juicio. Al poco rato entran a la sala don Curzio, el Notario y los implicados Fígaro, Marcelina y el doctor Bartolo. El primero, a instancias del conde, condena a Fígaro a pagar a Marcelina el dinero adeudado o a casarse con ella. Fígaro alega que no puede cancelar lo que debe, pues carece de dinero y además, tampoco puede contraer matrimonio ya que no cuenta con el consentimiento de sus padres. Explica que no sabe de ellos, pues cuando niño fue raptado. Al escucharlo Marcelina nerviosa, pregunta si tiene en el brazo una marca en forma de espátula. Fígaro la exhibe, lo que demuestra, que es hijo de los acusadores y emocionado se abraza con su madre: Marcelina. En ese momento entra Susana que trae el dinero que, para liberar a su amado, le ha dado la condesa. Al verlo en brazos de Marcelina y creer que, en cumplimiento del compromiso, se ha casado con ella se va encima de Fígaro y lo golpea. Al enterarse después de lo ocurrido les pide perdón.-

Una vez más las bodas de Fígaro aparecen cercanas y acuerdan celebrarlas conjuntamente con las tardías de don Bartolo y Marcelina.-

Mientras tanto la condesa que ignora todo lo ocurrido y anhelando sólo recuperar a su esposo, concibe modificar el plan primitivo. No será Querubín quien acuda a la cita reemplazando a Susana, si no que será ella misma la que la reemplace. Así la vergüenza del Conde será mayor. Por ello, y para ratificar la cita ya acordada, le dicta una carta a Susana que ésta escribe de puño y letra. Luego cierran la misiva con un prendedor de Susana que el conde deberá devolverle en señal de que está de acuerdo.-

Como el conde ya no puede detener por más tiempo las bodas de Fígaro y Susana, a la que se suma las del doctor Bartolo y Marcelina, permite una doble procesión nupcial. En ella, al llegar ante él, Susana aprovecha para entregarle la carta al conde. Al abrirla se pincha un dedo con el alfiler del prendedor lo que es observado por Fígaro, quien celoso, sospecha que la cita pactada es real y que su novia lo engaña, razón por la cual decide sorprender a los culpables en presencia de testigos.-

En el parque por la noche, Barbarinta busca el broche que el conde ha ordenado llevar a Susana y que ella ha perdido. Fígaro la sorprende y luego de interrogarla reafirma su sospecha que fue Susana la que le ha mandado la misiva al conde, pues el broche es de ella y como tal le es infiel. Ubica, pues a don Basilio, a don Curzio, al doctor Bartola y a Marcelina en los lugares convenientes para sorprenderlos y les solicita que acudan a él cuando los llame.-

Al jardín del palacio, lugar de la cita, llegan la condesa y Susana que han intercambiado sus ropas. Está de noche, obscurísimo y apenas se ve nada. El primero en confundirse es

Querubín que ronda en el parque en busca de Barbarinta. Al encontrarse con la que cree es Susana, intenta besarla. En ese momento aparece el conde que al ver al paje le suelta un bofetón, él que esquivado por éste, da en pleno rostro de Fígaro que ha tratado de interponerse en la creencia de que la afectada es su novia. Fígaro para vengarse de la supuesta infidelidad de Susana, corteja a la que él estima es la condesa, pero unas bofetadas le hacen reconocer claramente a su novia. Por su parte el conde tomando de la mano a su propia esposa, en la que imagina es Susana, le regala un anillo que la condesa guarda de inmediato como prueba.-

A la llamada de Fígaro acuden los testigos. Todos, menos en conde y Fígaro, se esconden en un pabellón ubicado en el jardín. El conde acusa a su esposa haber estado con Fígaro en el jardín y exige, indignado, que salgan todos aquellos que se ocultan en el pabellón. Por la puerta van saliendo, uno tras otro, Barbarinta, Querubín y Susana, la que, todavía vestida de condesa, pide perdón al conde quien se niega a otorgárselo. En ese momento sale del pabellón la verdadera condesa y prueba con el anillo la infidelidad de su marido quien es perdonado después de haberse arrepentido.-

Al final, todos se perdonan. Todo ha terminado. Ahora se pueden celebrar las bodas de Fígaro.-

bohème, La (Puccini Giácomo). Ópera en cuatro actos. Libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa basado en la novela Scénes de la vie de bohème de Henry de Murger Estrenada el 1º de Febrero de 1896 en el Teatro Regi de Turín.-

En una buhardilla en París, Rodolfo poeta y Marcelo pintor, tratan de trabajar con escasos resultados, pues padecen de hambre y tiritan de frío. Para mitigar el frío, entre burlas y risas, echan al fuego una de las viejas sillas que ornan la habitación y también un manuscrito de la última composición de Rodolfo. De pronto, se abre la puerta y aparecen uno tras otro el filósofo Colline, que vive con ellos y que trae un paquete de libros que fue a empeñar, gestión que no pudo realizar por ser vísperas de Navidad y Schaunard un músico. Traen con ellos una buena cantidad de víveres y de leña. Además desparraman, aparentando opulencia, monedas por toda la pieza; todo ello, fruto de unas lecciones de canto que ha tomado del músico un inglés, que las ha pagado previamente.-

El ambiente ha cambiado. Todos muy alegres se sientan a comer alrededor de una mesa. Sin embargo, la fiesta se ve opacada por la irrupción del arrendador Benoit que viene a cobrarles la renta de arrendamiento de la buhardilla y que adeudan desde hace varios meses. Mientras se quejan de su situación económica, invitan al casero a beber, consiguiendo, como era su intención, que el vino se le subiera a la cabeza y, cuando éste les da a conocer sus

aventuras amorosas que tuvo estando casado; los artistas, dándoselas de puritanos, simulando enojo, lo echan de la pieza sin cancelarle ni un céntimo.-

Marcelo, Schaunard y Colline, terminada la cena se van a continuar la fiesta en el café Momus. Rodolfo se queda, comprometiéndose a seguirlos tan pronto termine un artículo que está escribiendo. Súbitamente, y antes de empezar con su trabajo llaman a la puerta, es Mimí, la costurera y vecina del piso superior que viene a pedirle cerillas, pues se ha quedado sin luz, causada por una ráfaga de viento al subir la escalera. Rodolfo queda prendado de la belleza de su vecina, a quien no había visto antes, la que sufre un corto desvanecimiento al fallarle la respiración por haber subido rápidamente. Reanimada, se marcha apresuradamente, pero tiene que regresar de nuevo a la buhardilla de Rodolfo a buscar las llaves que olvidó llevar. Una corriente de aire apaga las velas y en la oscuridad, cuando buscan las llaves, se encuentran las manos de los dos jóvenes. El poeta advierte que Mimí está aterida de frío lo que le hace recordar su bohemia y lo mueve a contarle su vida. Igual cosa hace Mimí. Desde afuera los amigos lo llaman. Rodolfo les contesta que irá enseguida.-

Mimí le expresa a Rodolfo que, si se comprometió, vaya a reunirse con sus compañeros. Este le sugiere que podrían ir juntos si él no le constituye un estorbo. Ambos, después de declararse su amor, van al café a reunirse con sus amigos.-

En esa Nochebuena, en medio de mesas del café Momus, ubicadas en la vereda del barrio latino, están los amigos quienes reciben con simpatía a Rodolfo y a Mimí, a quien éste le ha regalado una cofia color rosa. Pasan a su alrededor, vendedores ambulantes, familias enteras con sus niños, carros con juguetes, etc. Ordenan una cena especial. La conversación es animada. Marcelo en un brindis clama por veneno para quitarse la vida que para él carece de valor: la causa, es que ha visto en una mesa cercana a Musetta, su antigua amante, en compañía de su protector: un viejo calvo y gordo del que se percibe, desde lejos, que es muy rico.-Musetta también lo ha visto. Lo ama aún. A la distancia coquetea con Marcelo quien le pide un baile. Ella se da cuenta de que éste continúa queriéndola. Después del vals, para librarse de su acompañante, simula un dolor de pies y pide al ricachón que lleve su calzado al zapatero. Apenas ha partido el viejo, Musetta se arroja a los brazos de Marcelo. Después de cenar todos se van felices, cuando el burlado galán vuelve, se encuentra sólo y con cuentas por pagar.-

De madrugada y bajo un intenso frío, numerosos campesinos que se dirigen al mercado a vender sus productos, marchan hacia una de las puertas de París. Allí llega Mimí. Se ha enterado que, por alojamiento y comida, Marcelo se encuentra pintando un aviso para un cabaret. Desea preguntarle porqué Rodolfo,

después de martirizarla por celos, la abandonó y no desea verla más. Lo espera en la intemperie y a su pregunta, en medio de un terrible ataque de tos, Marcelo se compromete a hablar de ellos con su amigo. De pronto Rodolfo sale del cabaret dándole apenas tiempo a Mimí para esconderse detrás de un árbol. Escucha el diálogo entre los dos amigos y la confesión de su amante: Rodolfo la ha rechazado no sólo por su incurable enfermedad sino también, por que su vida en común y la miseria en que vivían sólo contribuía a agravarla. No quiere sentirse culpable de su cercana muerte. Un ataque de tos delata a Mimí, y Rodolfo conmovido la estrecha entre sus brazos. Mientras tanto, la risa de Musetta sobresalta a Marcelo que corre al cabaret donde intercambian insultos de grueso calibre.-
En la buhardilla, Marcelo y Rodolfo tratan inútilmente de trabajar. Marcelo le cuenta a Rodolfo que ha visto en un coche a Musetta y Marcelo cuenta lo mismo de Mimí. Aparecen Shaunard y Colline trayendo una escasa cena a base de arenques y pan. El agua sustituye al vino.-
Por un momento renace la alegría: un duelo cómico y un baile improvisado reemplazan a la comida. Musetta, agitada, interrumpe la fiesta. Les avisa que con ella venía Mimí, la que al no poder subir se quedó en la escalera. Todos bajan precipitadamente. La suben y la acuestan en la cama de Rodolfo. Mimí, casi agónica, reconcilia a Rodolfo. Musetta entrega a Marcelo sus aros para que los empeñe y compre, con el dinero resultante, los remedios necesarios. También Colline, con el mismo fin, se quita con solemnidad su chaqueta, que por años lo había acompañado, se despide de ella, y marcha también al Monte de Piedad. Mimí y Rodolfo quedan solos allí en el lugar donde se conocieron y vivieron su sueño de amor. Mimí le recuerda a su amante los días felices que pasaron juntos. Luego, agotada, se duerme. Regresa Musetta con un manguito que ha comprado para evitarle el frío de las manos del que se quejaba Mimí e implora a la Virgen la curación de su amiga. Colline entrega también su dinero y, cuando pregunta por Mimí, Marcelo advierte que la joven ha muerto. Colline abraza a Rodolfo para infundirle valor.-

Este se arrodilla cerca del cadáver repitiendo desde lo más hondo de su alma el nombre de Mimí.-

Boieldieu, François Adrien. Compositor francés (1775-1834). Nació en Ruán. Fue alumno del organista de la Catedral de esa ciudad, donde también estrenó sus primeras óperas cómicas, con libretos escritos por su padre, "*La Fille coupable*" (1793) y "*Rosalie et Myrza*" (1795). El éxito lo llevó a París donde ingresa en el Conservatorio estudiando contrapunto con Cherubini. En París ocupa un lugar importante en el género de la ópera cómica a raíz de su gran éxito: "*Le calife de Bagdad*" (1800).A raíz de su desgraciado matrimonio que sólo duró un año y,

para dar término a estas relaciones, se traslada a San Petersburgo aceptando el cargo de Maestro de Capilla del Zar Alejando I y él de director de la Ópera Imperial (1804), donde compuso y estrenó varios títulos. El más famoso de ellos fue "*Les Voitures versées"* que tuvo, posteriormente, gran éxito a su regreso a París (1811); regreso que tuvo por causa la eminente guerra entre Rusia y Francia. Nuevamente en París, reanuda su carrera de compositor y, además, es nombrado profesor de Composición en el Conservatorio. En 1812, confirmó su popularidad con la ópera "*Jean de Paris".* Mucho más tarde, en 1825, obtiene el éxito de su vida con "*La Dame Blanche".* Otros triunfos posteriores no obtuvo, salvo "*Les deux nuits"* estrenada en 1829. Al año siguiente, privado de sus cargos por la Revolución Liberal, su salud resentida por una tuberculosis contraída durante su estadía en Rusia, inicia su decadencia, falleciendo sin haber alcanzado la vejez.-

Boieldieu es el último representante de la ópera cómica francesa del siglo XVIII y pertenece al período de transición entre el clasicismo y el romanticismo. Sus óperas, caracterizadas por la naturalidad de la inspiración melódica y la transparencia instrumental, están influidas por Cimarosa y Rossini en lo que a la vocalidad se refiere; no así sus melodías, las cuales no pierden su carácter francés, lo que le garantizaron el éxito que obtuvieron.-

Boito, Arrigo: Compositor italiano (1842-1918). Hijo de un miniaturista y de una condesa polaca, ingresa en 1854 en el Conservatorio de Milán, donde estudió violín, piano y composición. Egresado del Conservatorio, donde fue regular alumno, especialmente por falta de sentido rítmico, como es calificado, viaja a París, Alemania y Polonia familiarizándose con la música alemana y las reformas propuestas por Wagner. Vuelto a Milán, carente de medios económicos, se adaptó a diversas labores: artículos en diarios sobre diversos temas, traducciones, clases de piano, etc. pues era poseedor de una cultura vastísima. También, ocasionalmente, escribió libretos de óperas y un volumen de poemas. Más tarde, su capacidad intelectual, sería esencial para que Verdi compusiera sus dos últimas óperas: "*Otello*" y "*Falstaff*" sobre libretos de Boito basados en textos de Shakespeare. Otro de sus libretos, sirvió a Ponchielli para poner música a su ópera "*La Gioconda*".-

En 1868, estrenó en Milán su obra más importante: "*Mefistófeles"* según la primera y segunda parte del Fausto de Goethe. Aunque esta ópera no tuvo buena acogida, si la tuvo en Bolonia (1875) donde abreviada y modificada en algunas escenas, obtuvo un éxito considerable él que le sigue aún en estos días. Una segunda ópera, "*Nerón",* dejada casi terminada después de veinte años de labor, fue estrenada, después de su muerte, en el Teatro Scala de Milán con gran aceptación.-

La ópera de Boito es de difícil clasificación, pues en ella confluyen diversos estilos, entre los cuales priman los de Wagner y de Berlioz aunados con aquellos de la ópera italiana, tales como las que se ofrecen en las obras más conocidas y populares de Verdi. Su importancia radica en que constituye un puente entre el melodrama Verdiano, que dominaba en aquellos años la ópera italiana y lo que después se llamaría Verismo. En todo caso, Boito no tuvo el papel destacado que la historia, por su gran capacidad musical, le tenía reservado, dado su carácter inseguro y dubitativo, causado seguramente, por no haber decidido nunca el camino a seguir: la música o la literatura.

BOLERO: **1.** Aire musical popular español cantable y bailable en compás ternario y de movimientos majestuosos, 2. Música y baile de origen cubano.-

Ej.: *(1ª.acep.) Mon doux seigneur et maître (Eudoxio) Acto III de "La judía" de Halévy; Representación del rey Midas. Acto I, Cuadro II de "Benbenuto Cellini" de Berlioz.*

V.ad.: *Aire*

BORDADURA: (it. orilla, ribete) **1.** Palabra que designa toda clase de ornamentos que se añaden a la música que se ejecuta; **2.** Sonido producido por una nota de adorno alrededor de la real.-

Era una costumbre muy difundida y estimada entre los virtuosos, que se perpetuó hasta mediados del siglo XIX en algunos divos del canto y de la ejecución instrumental, el uso y abuso de la bordadura.-

V.ad.: *Adorno, Ornamento*

BOUCHE FERMEE: (fr.) **v.** Boca cerrada

Boris Godunov, (Musorgski, Modest Petrovich). Ópera con un prólogo y cuatro actos. Texto y libreto del compositor, basada en una obra de Puchkin. Se estrenó, en parte en San Petersburgo el 17 de Febrero de 1873. La versión completa se representó también en San Petersburgo el 8 de Mayo de 1874.-

En el jardín del Convento de la virgen en Moscú, presionado por los azotes de la policía, el pueblo ruega por la elección de Boris Godunov como nuevo zar. Este primeramente se niega, pero luega acepta que se le corone. Al día siguiente, frente al Kremlin, la multitud espera la coronación. Después de los tañidos de campanas, la muchedumbre aclama con cantos e himnos a Boris quien, ahora como nuevo zar, sale de la iglesia con aspecto dubitativo, musitando una oración en que pide a Dios le bendiga su reinado.-

En su celda del monasterio de Tchudov, el viejo ermitaño Pimen acaba de terminar el último capítulo de una historia de Rusia. Es aquel que trata del asesinato del zarevitz Dimitri y la coronación de Boris Godunov. El coro matinal despierta al joven monje Grigori, compañero de celda de Pimen, quien ha tenido un mal sueño que le relata a éste. Pimen le aconseja que se mortifique poniéndolo en guardia contra las tentaciones del mundo.

El eremita narra a Grigori la muerte del zarevitz causada por asesinos a sueldo de Boris Godunov. El propio Pimen calcula que el zarevitz, de vivir, tendría la misma edad que la que ahora tiene Grigori. Este después de la salida de Pimen se queda meditando y pide al cielo que se vengue de Boris.-

Grigori ha huido del convento e ingresa a una pequeña taberna de la frontera ruso-lituana. Allí se encuentran dos monjes limosneros disfrazados de vagabundos; uno de ellos, Warlam, medio ebrio, canta las proezas de Iván el Terrible. Grigori, sabe por la tabernera, que están controlando la frontera y que buscan a alguien También por ella se entera, que es fácil llegar a Lituania sin pasar por los controles. En ese instante entran a la taberna, un oficial de policía con su ayudante y proceden a interrogarlos. Luego, les muestra una orden de captura contra el monje Grishka Otrepev (Grigori) quien debe ser colgado por hereje. Como ninguno de los policías sabe leer, éste se ofrece para descifrarlo. En su lectura, modifica la descripción del monje buscado de tal forma, que la hace coincidir con los rasgos de Warlam, por lo que los policías intentan de inmediato su detención; pero éste, para salvarse, toma la orden de detención y la deletrea, con muchas dificultades, aclarando así la mentira de Grigori, quien aprovechándose de este incidente huye por la ventana.-

Mientras el zarevitz está hojeando un gran libro de mapas, la nodriza trata de calmar a Xenia, hija mayor del zar, que llora por la muerte en la guerra, de su prometido. Boris, entra en la habitación y pide a su hija que disipe su tristeza yendo a conversar con sus amigas y, dirigiéndose a su hijo Fiador, le hace repetir su lección de geografía. Lo anima a seguir estudiando el mapa de Rusia, porque algún día gobernará esa tierra.-

El zar, se encuentra muy inquieto, pues hace más de seis años que está en el poder y el asesinato del zarevitz Dimitri lo sigue atormentando. A ello se agrega ahora, la muerte de su futuro yerno.-

Cuando su hijo sale a jugar, ingresa un boyardo anunciándole que el príncipe Shuiski pide una audiencia, advirtiéndole, que éste y otros nobles se reunieron con un mensajero polaco el día anterior. Boris, ordena el arresto inmediato de este mensajero y recibe a Shuiki con duras palabras acusándolo de traidor. El príncipe, rechaza tal acusación y le señala que su visita tiene por objeto precisamente, informarle de tal reunión. Le da cuenta de que un pretendiente al trono de Rusia, que se hace pasar por el zarevitz Dimitri, con el apoyo polaco y del Papa, avanza con sus partidarios hacia Moscú. A más de ordenar el cierre inmediato de las fronteras, pide a Shuiski que le diga si continúa seguro de haber visto con sus propios ojos el cadáver del zarevitz asesinado. Esto le es confirmado por el príncipe que añade que, al parecer, un milagro lo ha hecho revivir. Bo-

ris más tranquilo le ordena retirarse pero, inmediatamente después, víctima de una alucinación ve a un niño ensangrentado y cae al suelo, pidiendo el perdón divino.-

En el castillo de Sadomir, en Polonia, Marina Mnishek, rodeada de sus doncellas, se coloca una corona de diamantes mirándose en un espejo; las despide y, cuando queda sola, lamenta lo aburrida de su vida, rechazando pretendientes y sólo esperando que Dimitri, ese aventurero ruso que se ha propuesto destronar al zar Boris Godunov, vuelva triunfante y la lleve como zarina al trono de Rusia. Sus reflexiones son interrumpidas por Rangoni, monje jesuita, que viene a persuadirla para que intente imponer la fe católica al pueblo ruso cuando, como esposa del zar, entre en gloria a esa corte.-

En el jardín del castillo, Grigori hace llamar a Marina para juntarse con ella. El que aparece es el monje Rangoni quien le expresa que viene de parte de la princesa para asegurarle que ésta lo ama y espera casarse con él, pese a que muchos polacos la critican por sentir amor por un ruso. Ingresan al jardín un numeroso grupo de nobles polacos. Marina está con ellos. Se congratulan mutuamente por la próxima conquista de Rusia.-

Grigori, duda de Marina, pero cuando ella está a punto de marcharse, lo ve, se vuelve y reconquista rápidamente la voluntad del pretendiente.-

En el Kremlin los boyardos se hayan reunido en asamblea. El culpable: Boris o Grigori, será condenado a muerte junto a sus partidarios. El príncipe Schuiski cuenta que ha visto a Boris muy descompuesto, casi como enloquecido, tratando de alejar de él, el fantasma del difunto zarevitz gritando que se aleje Su relato queda interrumpido por el ingreso de Boris a la reunión gimiendo como alucinado las mismas palabras, murmurando para sí frases ininteligibles, negando haber matado al zarevitz, pues éste todavía vive ante la consternación de los boyardos. Recobra poco después el sentido y dirigiéndose a los presentes les pide ayuda. Schuiski le solicita que reciba a un hombre sabio que quiere verlo y que quizás podrá ayudarlo. Entra Pimen que le relata la milagrosa curación de un ciego ante la tumba del zarevitz asesinado, él que es objeto de veneración por parte del pueblo que lo cree santo. Esta narración causa gran angustia en el zar que interrumpe el relato de manera violenta; ordena que traigan a su presencia a su hijo Fiador y también sus vestiduras usadas para prepararse para la muerte. Los boyardos se retiran y Boris confía el poder a su hijo, pidiéndole que reine de un modo sabio y justo.-

En un claro de un bosque en Kromy, un grupo de individuos traen atado con una cuerda al boyardo Kruschov. Lo amordazan y lo entregan a una anciana. Comentan entre ellos, las atrocidades que cometió como gobernador designado por Boris. Se les reúnen partidarios del pretendiente entre ellos, los monjes por-

dioseros y borrachines de la posada que cuentan las maldades cometidas por el zar Boris. También se les unen sacerdotes jesuitas cantando en latín; contra ellos se van todos con la intención de ahorcarlos. Cuando se disponen a ello, llega el pretendiente Grigori acompañado de su comitiva. Como éste quiere diferenciarse de Boris proclama clemencia que salva a Kruschov y a los jesuitas. Todos marchan tras él.-

En el bosque, queda solo un loco que llora por el futuro de Rusia.-

Borodin, Alexander: Compositor ruso (1834-1887). Químico y profesor de la Academia Médico-Quirúrgica de Moscú. Fundó una Escuela de Medicina para Mujeres que dirigió hasta su muerte. Para recibirse de Médico tuvo que realizar serios estudios generales y científicos, al tiempo que aprendía francés, italiano, inglés y alemán. Perfeccionó su formación científica en la Universidad de Heidelberg, Alemania.-

En música, manifestó cualidades desde niño, pero se formó como autodidacto. Toda su vida se consideró como un aficionado y de hecho dedicó más tiempo a la ciencia que a la música. Fue decisivo su encuentro con Liszt y especialmente con Balakirev, ya que este último, lo impulsó hacia ideales nacionalistas y lo integró al célebre " grupo de los cinco", que conformaban, además de Borodin, Mussorgski, Rimsky-Kórsakov, Balakirev y Cui.-

Compuso poco, pero todas sus obras son de gran calidad: tres sinfonías, tres cuartetos para cuerdas, cerca de una docena de canciones a más de un boceto sinfónico "En las estepas de Asia Central", que es al parecer la mejor de sus composiciones, salvo su obra maestra: *"El príncipe Igor"*. En esta ópera, Borodín trabajó casi dieciocho años, escribiendo el texto y la música, cuadro por cuadro. No alcanzó a terminarla, lo que hicieron Rimsky-Kórsakov y Glazunov.-

Esta ópera de ritmo chispeante, especialmente en sus danzas polovsianas, sus melodías sensuales se funden en una atmósfera orientalizante. Por otra parte, sus ritmos inspirados en el folklore ruso y oriental confieren a su música, en general, un maravilloso ambiente semiasiático que mucha influencia tuvo en los compositores modernos de principios del siglo XX.-

BOUFFONS: (fr. bufón): Llamados así en Francia en el siglo XVIII, a los actores italianos ambulantes cuyo repertorio comprendía óperas cómicas.-

***V.:ad.**: Buffo,*

BRAVURA: (it. destreza) **1.** Canto con numerosas dificultades técnicas que demandan gran virtuosismo del ejecutante; **2.** "Canto con empuje y valentía", acepción que tuvo en su origen.

El objeto de esta clase de canto era expresar sentimientos tales como el amor, el odio, la tristeza, etc.

***V.ad.:** Afecciones, doctrina de las., Aria de bravura, Canto di bravura, Vocalización.*

BRINDIS: Canción de bebedores intercalada con frecuencia en la óperas del siglo XIX.-

Ej.: *Libiamo. Acto I de "La traviata" y Beva, beva con me de "Otello", ambas de Verdi; O vin dissipe me tristesse. Acto II de "Hamlet" de Thomas; Viva el vino spumeggiante en "Caballería rusticana" de Mascagni*

BRÍO: (it.), Vivacidad. Vigorosamente. Con pasión.

BRODERIES: (fr.) v. Coloratura, Ornamentos

Britten, Benjamín: Compositor inglés (1913-1976). Uno de los músicos más singulares del siglo XX. Tal vez, el más importante de Inglaterra de todos los tiempos. Cuando todavía iba a la escuela tomó clases de piano con Harold Samuel y de composición con Frank Bridge, completando, en Londres, sus estudios musicales .-

Empezó su carrera escribiendo música para películas, así como programas de radio y obras de teatro, lo que le sirvió de experiencia para poner música a los libretos de ópera.-

De 1939 a 1942, Britten reside en EEUU y allí, además de distintas obras musicales, comenzó a componer su obra más importante: "*Peter Grimes",* que estrenó en Londres en 1945 y que lo ubicó en la historia de la ópera. Al año siguiente presentó la ópera de cámara *"El rapto de Lucrecia"*. El éxito de estas dos obras, lo llevó a fundar el English Ópera Group, pequeña compañía ambulante, con la que estrenó diversas óperas de cámara en los años siguientes.-

Aunque independiente de toda escuela, Britten es muy inglés por su predilección por las voces y la influencia que ejercieron en su inspiración las formas melódicas del folklore británico. Su estilo no encaja ni en los desarrollos vanguardistas ni en los tradicionales. Se basa, fundamentalmente en la tradición, concediendo gran importancia a la armonía, la cual, es esencialmente tonal con leves disonancias. Su orquestación, especialmente en el tratamiento de las voces, es brillante. Su escritura es sencilla, a veces demasiado fácil, por así decirlo, lo que frecuentemente la hace estar más cercana al gusto del oyente.-

BRONCO: Sonido áspero y desagradable de la voz o de un instrumento.

BRUSTSTIME: (al.) Voz de pecho

BUFFO: (it. Buffare: hinchar los carrillos para hacer reír) 1. Cómico, jovial. 2. Calificación de un subgénero teatral operático cómico; 3. Personaje, generalmente un bajo, que hacía el papel de gracioso en la ópera italiana; 4. Cantante de papeles cómicos; 5. Actor que representaba ciertas farsas imitadas del vaudeville francés.-

El rol más importante era confiado al bufo primero, el segundo en importancia al bufo segundo y así sucesivamente. Se llamaba bufo nóbile al de medio carácter, caricato al bufo cantante o cómico según fuere la obra.-

Ej.: *Leporello, en "Don Giovanni" de Mozart.*

V.ad.: *Bajo- buffo, Barítono- buffo,*

Bouffons, Gioccoso, Ópera Buffa, Parodia, Tenor buffo.

BUFFONERIA MUSICALE: Nombre genérico usado para designar piezas teatrales tales como Intermezzi buffos, Pasticcio, Musiquetttes, Sainetes, etc.-
V.ad.: *Mêlée d'ariettes, Teloneras*

BURLESCA: v. Burletta.

BURLESQUE: Espectáculo escénico inglés de fines del siglo XVIII y principios del XIX considerado como sucesor de la "ópera balada" y al igual que ésta, consistente en un diálogo cómico y canciones con melodías prestadas. Generalmente su tema era una parodia o sátira de una ópera.-
El burlesque tuvo una breve popularidad antes que, en el siglo XIX, la opereta y la comedia musical se la quitaran. Esta, en los EEUU de Norteamérica, no sólo se mantuvo, sino que se desarrolló hasta llegar a ser una especie de revista de variedades, permaneciendo allí actualmente.-
V.ad.: *Beggar's Opera, Masque, Ópera balada.*

BURLETTA: (it. pequeña burla): **1.** Forma de ópera cómica italiana del siglo XVIII y XIX, por lo general breve y sin más objeto que hacer reír; **2.** Nombre dado en Inglaterra a las óperas cómicas italianas de finales del siglo XVIII y posteriormente a las imitaciones de las mismas.-.
La burletta puede ser considerada como sucesora de la ópera balada y al igual que ésta, era una diversión consistente en diálogos cómicos y canciones con melodías prestadas. Generalmente, su tema era una parodia o sátira de una ópera.-
V.ad.: Buffoneria musicale, Buffo, Cencerrada, Melee d'ariettes, Ópera balada, Ópera buffa, Ópera cómica, Parodia, Pasticcio, Scena buffa.

Busoni, Ferrucio*: Compositor italiano (1866-1924).* Hijo de un clarinetista italiano de cierto mérito y de una pianista alemana, quien se ocupó de su primera educación musical. Busoni despertó interés como niño prodigio, ya que desde los siete años de edad se presentó en conciertos públicos. El traslado de su familia a Austria, tuvo gran importancia en la educación musical del joven, pues a través, de su entonces maestro, Wilhelm Mayer, estudió a los compositores Mozart, Bach y Berlioz.-
Inició muy pronto su carrera de concertista en piano presentándose, a los nueve años, ante el público vienés. A los quince años, lo encontramos en Italia, aclamado en todas las ciudades como un concertista maduro y, poco después, en Bolonia donde la Academia Filarmónica le confiere un diploma, igual a uno otorgado a Mozart y con el mismo ceremonial. Allí, presentó su cantata "Il Sábato de Villaggio". Se convirtió así en uno de los pianistas más importantes de la época posterior a Liszt. En 1886 termina sus estudios de composición en Leipzig y el 1889, a los veintitrés años de edad, obtiene la cátedra de profesor de piano en el Conservatorio de Helsingfors, Finlandia. En

1890, ganador del Premio Rubinstein, enseña en el Conservatorio de Moscú y de 1894 a 1914 en el New England Conservatory de Boston EEUU.-

No abandona Buzoni en todos estos años su actividad de compositor. Sus obras de juventud, producidas entre 1877 y 1900 son de una delicadeza y finura extrema. Culmina este período con su extraordinario "Concierto para Piano" (1904) que, con sus cinco tiempos y, la utilización al final de él de un coro masculino, intenta romper la forma tradicional del concierto. Esta, su actividad de compositor, se hace particularmente importante hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial (1904-1914). Hacia fines de 1913 aceptó dirigir el Liceo Musical de Bolonia y, en otoño de 1915 se retiro a Zurich, donde permaneció durante toda la duración de la guerra, volviendo a Berlín en 1920. En esta ciudad siguió componiendo, siendo nombrado como profesor de composición en la Academia de Bellas Artes, cargo que conservó hasta su muerte.-

En el campo de la ópera, no obstante que toda su música, incluyendo este género, se asimila más a la alemana que a la italiana, se opone a las exigencias del drama musical wagneriano. Huye de cualquier grandilocuencia y al efecto, crea formas aparentemente simples pero de gran rigor formal. Es de alguna forma un individualista, autor de sus propios libretos y centrado en su propio modo de sentir la música."En cualquier forma que aparezca la verdadera música es exclusivamente nada más que música" dice en la introducción a su *"Doctor Faustus*", su ópera cumbre.-

Los temas inspirados en fábulas o en el teatro de marionetas, de cuyos procedimientos, ideas y tratamientos se sirve, presentaban para Buzoni un gran interés; así también lo mágico y fantástico, porque con ellos, conseguía el distanciamiento de todo aquello que el romanticismo significa. Estimó asimismo, que lo frívolo era un elemento adecuado para tratarlo musicalmente y así lo hizo en sus óperas, "*Elección de novia*" (1912),"*Turandot"* (1918) y *Arlequín* (1918). En resumen estableció una nueva teoría de la ópera en forma de comedia fantástica, grotesca y humorística, la que comprueba con sus óperas recién citadas, las que influenciarían la producción operística moderna.-

BURRASCA: (it. borrasca), Composición o trozo musical descriptivo de una tempestad o tronada.-

Ej.: *Obertura de "Guillermo Tell" de Rossini; Inicio del I Acto de "Otello" de Verdi.*

C

CABALETTA: (it. cabalgata, trote) **1.** Aria corta y rápida que sigue a una más lenta; **2.** Sección más rápida al final de un aria o dueto; **3.** Stretta o parte final de los dúos y de las arias en las óperas italianas; **4.** Aria breve con un característico ritmo reiterativo que le sirve de acompañamiento.

El aria o cavatina se inicia con un recitativo como preludio de un fragmento, en movimiento más o menos lento, seguido de una breve preparación - en recitativo generalmente a coro - que sirve de introducción a una melodía animada y repetida, que es la cabaletta. Se utiliza para dar un contraste dramático, para cambiar el tempo o para indicar un cambio interno en el personaje. Más tarde, en tiempos de Verdi, se convirtió en un número independiente con un característico diseño rítmico, muy simple y reiterativo en la línea vocal y en el acompañamiento. El efecto de la cabaletta está en la repetición uniforme del mismo dibujo rítmico.-

Ej.: *(1ª.acep.) La pietà de in suo favore. Acto I de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti; Via caro sposino. Acto III de "El trovador" de Verdi; Vien dilecto. Acto II de "Los Puritanos" de Bellini.(2ª. acep.) Quibdo rapito in estasi. Acto I de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti; Violetta. Acto I de "La traviata" de Verdi; La tremenda ultrice spada. Acto I de " Los Capeletos y los Montescos" de Bellini. (3ª.acep.) Ma Lasso civedremo. Acto IV de "Don Carlos" de Verdi; La forza primiera. Acto I de "Semiramide" de Rossini; O rimenbranza de "Norma" de Bellini. (4ª.acep.) Sempre libera. Acto I de "La traviata" Di quella pira. Acto III de "Il Trovatore", ambas óperas de Verdi.*

V.ad.: *Cavatina, Escena (3ª.acep), Ostinato, Repetición.*

CABALETTE: Sección más rápida del desarrollo de un dueto.

Caccini, Giulio: Compositor italiano (1550-1618).Se trasladó a Florencia en 1564 donde se vinculó con la corte de los Médicis. Parece que fue el primero en distinguirse cantando madrigales a sólo una voz. Entre 1576 y 1592, participó en las reuniones de la Camerata Florentina que reunió a la flor y nata intelectual y artística de la ciudad y de la época. (V.: Peri, Jacopo).-

Si bien no se le puede reconocer la invención del estilo recitativo, lo cierto es que buscó "desvincular la melodía de los lazos del metro poético para conducirla adherida a las palabras y a las modalidades del sentimiento", según lo declara en el prefacio de su libro "Nuove Musicke". También se destacó por

haber establecido las bases del nuevo modo de cantar; orientándose, muy pronto a diferencia de Peri, hacia un arte más lírico que dramático. Así en la parte melódica de sus obras incluye "embellecimientos expresivos y afectivos".-

Caccini pasó toda su vida en Florencia. Compuso entre otras óperas, "*Eurídice"* (1602), sobre la poesía de Rinuccini, al igual que Peri, pero de una calidad inferior a la de éste.-

CACOFONÍA: (gr. malsonante) **1.**Unión de varios sonidos, mal escogidos o ejecutados, que producen discordancias entre las voces y los instrumentos resultando desagradables al oído; **2.** Simultaneidad sonora de voces y/o instrumentos discordantes.

***V.ad.**: Afinación (2ª.acep), Cencerrada, Discordante, Entonación, Gallo, Tono, Velada.*

CADENCIA: (it. caer) **1.**Secuencia de armonías que subrayan la conclusión de una pieza de música;; **2.** Reposo definitivo o suspensivo del sonido al final de una frase musical; **3.** Nombre francés dado al trino en el siglo XVII: **4.** Cadenza.

La cadencia comenzó a usarse entre los instrumentistas y fue desarrollada principalmente, para servir de pausa o suspensión en la terminación del movimiento, antes de la reaparición del tema, como unión entre dos movimientos y también, como introducción al primer movimiento de una obra musical.-

***Ej.:** (1ª.acep.) Escena de la locura. Acto final de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti; Final de cada uno de los actos de las óperas "Tannhäuser" y "Tristán e Isolde" de Wagner*

***V.ad.:** Arbitrio, Cadenza, Calderón (2ª.acep.) Descant, Felicitá, Fermata (1ª.acep.) Final, Fioritura, Improvisar, Melisma, Resolución, Ritornello (3ª.acep.), Ornamento, Secuencia, Stretta (3ª.acep.)*

CADENZA: **1.**Ornamentación creada por el solista; **2.** Locución que indica la suspensión del acompañamiento musical con el fin de otorgarle mayor realce al solista vocal o instrumental; 3. Adorno elaborado por el compositor sobre una cadencia en un momento dado del aria, generalmente a su final: 4. Pasaje improvisado de voces o instrumentos, dentro de una obra más larga, antes de su terminación.-

En las óperas italianas antiguas, los cantantes tenían predilección por crear un espacio libre al final de un aria, para improvisar y demostrar su virtuosismo, usando especialmente la cadenza en las arias da capo y preferentemente en la última de las tres cadencias de que se compone. Esta permitía al intérprete hacer un verdadero derroche de toda clase de ornamentaciones.-

Aunque por tradición las cadenzas se improvisaban, desde Mozart en adelante, los compositores las escribían para sus propias obras y en otras, algunos ejecutantes célebres las componían para emplearlas en conciertos donde ellos participaban. Otras exhibiciones improvisadas de virtuosismo, semejantes a las cadenzas, eran comunes entre los cantantes de óperas de los siglos XVIII y XIX.-

V.ad.: *Arbitrio, Cadencia, A Capriccio, Ad libitum (1ª. acep.), Aria da capo, Cadencia (1ª.acep.), Calderón (2ª.acep.), Faralá, Fermata, Fioritura, Improvisar (1ª.y 2ª.acep), Ornamento, paráfrasis (1ª. y 3ª.aceps)*

CALANDO: (it. parando, disminuyendo) **1.**Volviéndose el sonido más débil y lento; **2.** Disminución del sonido y de la rapidez; **3.** Freno o desaceleración en la interpretación.
V.ad.: *Allargando, Denominaciones dinámicas, Morendo, Ritardando, Sfumare, Tempo.*

CALDERÓN: **1.** Signo que implica la prolongación de una nota o de una pausa y la oportunidad de adornarla; **2.** Cadenza en un punto dado de la partitura fijada por el compositor; (casi siempre sobre la cadencia que precede al fin del aria), 3. Pausa que suspende, a voluntad del intérprete, la marcha del tempo.-
V.ad.: Denominaciones dinámicas, Cadencia (3ª.acep.), Cadenza, Corona (2ª.acep.), Fermata (1ª.acep.), Largo, Ornamento, Pausa de aliento¸ Tenuto.

CALMATO: (it.) Calmado. Tranquilo

CÁMARA: **v.** Música de cámara. Orquesta de cámara.

CAMERATA FIORENTINA: Pequeñas academias, que con el nombre de cameratas, reunían a un grupo de literatos, músicos, científicos, aficionados, etc. que proliferaron en el siglo XVI por toda Europa, principalmente en Italia. Un conjunto de ellos se reunieron en Florencia a fines del siglo XVI y principio del XVII. Buscaban resucitar el drama musical griego y devolver a la música el vigor que tenía, pues ella, pensaban, había quedado al margen de la recreación renacentista motivada por la polifonía sobrecargada de contrapuntos.-
Su centro de reunión fue la casa del conde Bardi primero y del conde Corsi después. Los principales componentes de dicho grupo eran Peri y Caccini, músicos, Rinuccini, poeta, Cavalieri y Galilei, literatos.-

Llegaron a la conclusión, a instancias de Galilei y después de largas discusiones, que el teatro en la antigua Grecia era enteramente cantado y que la música que cantaban en escena era monódica, ya que la polifonía, fue únicamente un invento de la Europa eclesiástica medieval. Por ello, acordaron, que si se deseaba reproducir el teatro griego, era preciso prescindir de la polifonía y volver a la monodia, habida consideración además, que el canto griego de las tragedias era individual y no colectivo y que la música iba unida al texto siguiendo el número de sílabas de la frase. Era pues necesario, estimaron, realizar una nueva creación, un nuevo texto de inspiración clásica al que había que adaptar una nueva música. En otras palabras, poner en música una obra teatral: una "ópera in musica".-
Lo brevemente expuesto motivó a los miembros de la Camerata a experimentar con una obra musical que reuniera las características semejantes a aquellas que, según ellos, había tenido el teatro griego. Su fruto fue la "ópera in musica"

"Dafne" representaba en 1594 o 1597 compuesta por Peri sobre un poema del mismo nombre escrito por Rinuccini la que desgraciadamente no se ha conservado.Al poco tiempo en 1600 presentaron en la corte de los Médici su otra ópera "Eurídice" del mismo Peri, la que afortunadamente se ha preservada íntegra.-

V.ad.: Estilo representativo, Monodia, Ópera.

CANCIÓN: **1.** Breve poema profano destinado a propósito para ser cantado a una o varias voces, con o sin acompañamiento instrumental; **2.** Fusión de una letra poética con una melodía; **3.** Poesía lírica dividida en varias estrofas, la última de las cuales es más corta; **4.** Cualquier composición vocal breve, acompañada o no, para una o más voces.-

De una manera general puede decirse que la canción es tan antigua como el mundo. Tal es así que San Agustín, fallecido en el año 430, se había alzado en contra de las canciones impúdicas que el pueblo repetía y danzaba y que se habían introducido incluso en las iglesias. Primitivamente, el canto religioso se confunde con la canción popular. Hasta el siglo XIV suele ser monódico, con poesía y música compuesta por la misma persona y ejecutada por trovadores, juglares, meistersinger, etc. (baladas, rondó, virelai etc.) Desde fines del siglo XIV y sobre todo en los siglos XV y XVI, se precia por una gran mayoría la canción polifónica de tres y cuatro voces (frotola, villancico, ballata, etc.) que desembocará en el elaborado madrigal y en la sencilla canción francesa, al mismo tiempo que surgen en Inglaterra los Ayres y en Francia los Air de Cour que a finales del siglo XVII y principios del XVIII serán suplantados por los vaudevilles, pastorels y muchos otros tipos de canciones.-

En el aspecto más culto y refinado, el aria operística del barroco, suplantó la canción polifónica al mismo tiempo que surge con fuerza el lied germánico que se constituirá, durante el siglo XIX, en el nuevo estilo que culmina con Schubert. En tiempos modernos, la canción culta nace de la simbiosis de la poesía de Baudelaire, Verlaine y otros con los compositores tales como Ravel, Fauré, Debussy, etc. Al lado de ésta, toma auge la canción actual propagada en múltiples formas: radio, cine, etc., y en forma muy especial también, a través de los medios de difusión, cuya extraordinaria comercialización la ha ido alejando del auditorio culto.-

Ej.: *(2ª.acep.) Canción del mosquito. Acto II de "Boris Godunov" de Mussorgki; Près des remparts de Seville. Acto I de "Carmen" de Bizet; Lorsque le temps d'amour. Acto IV de "Don Quijote" de Massenet*

V.ad.: *Arieta, Bar, Canto (1ª.acep.,) Canzonetta, Part-song, Patter song, Romanza (5ª.acep.)*

CANON: (gr. regla) Estilo de composición contrapuntística en que una o más voces se imitan de una manera estricta en la que, la melodía que entona una voz, es repetida por una

o más voces diferentes, cada una de las cuales entra antes que la anterior haya terminado, con el resultado de que se superponen.-

Las dos reglas fundamentales del género son la exactitud de la imitación y su continuidad, debiendo reproducirse el tema sin modificación ni interrupción y sin que pueda descansar cada una de la voces hasta después de haber entrado la siguiente.-

Ej.: *Mir ist wunderbar. Acto I de "Fidelio" de Beethoven. Por pietá non vi sdegnato Acto I de "Una cosa rara" de Martín y Soler. Se señala como ejemplo clásico de canon la canción Frère Jacques.*

V.ad.: *Contrapunto (2ª.acep.), Imitación (2ª.acep.), Passacaglia. Progresión.*

CANTABILE: (it. cantable) **1.** Melodioso. **2.** Legato; **3.** Canto expresivo; **4.** Canto cuyo intervalo no sea demasiado amplio y las notas no demasiado rápidas, en forma tal de que se puedan cantarlas sin esforzar la voz.-

Este término en italiano se utilizaba para describir el carácter más melodioso de una frase musical. También definía las frases musicales que estaban construidas según la forma habitual de cantar.-

V.ad.: *Melodía (4ª.acep.), Mezza voce*

CANTANTE: El que cultiva el arte del canto por gusto o por profesión.-

V.ad.: Cantar, Cantatriz, Cantus, Coro, Emisión, Fonación, Voz

CANTAR: **1.** Formar sonidos musicales por medio de la voz; **2.** Ejecutar un fragmento musical vocal, una parte de coro, un papel de ópera, etc.

V.ad.: *Ataque (2ª.acep.), Canto (2ª. acep.),Coro, Emisión, Filar un sonido, Fonación, Voz*

CANTATA: **1.** Obra cantada, normalmente coral y dotada de acompañamiento instrumental. (Puede ser religiosa o profana, con solistas o sin ellos); **2.** Poema escrito para que se le ponga música y se cante; **3.** Especie de melodrama de proporciones reducidas y sin escenificar. (Participa de los elementos esenciales de aquella: el elemento vocal y el narrativo).-

La cantata profana aparece en Italia en el siglo XV junto con el declamado-cantado, por los mismos hechos, por los cuales, la canción popular monódica y la búsqueda de los estudiosos, se obtuvo el estilo recitativo.-

Esta composición, que en Italia sucedió al Madrigal de siglo XV, se articula en una serie de fragmentos de diverso carácter musical -generalmente dos arias entremezcladas con un recitativo -confiados en una o más voces con acompañamiento de bajo continuo. Su éxito hizo que más tarde se les incorporara a las voces, más instrumentos hasta formar una pequeña orquesta de cámara. Su carácter lírico la diferencia del carácter dramático del oratorio.-

Ej.: (1ª.acep.) Fuera del escenario se canta parte de una de ellas en el Acto II de "Tosca" de Puccini.

V.ad.: *Bajo, Bajo continuo, Cantatille, Lied, Madrigal (1ª.acep.), Me-*

lodrama (2ª.acep.), Oda (2ª.acep.) Oratorio, Rappresentazione profana, Serenata (2ª.acep.), Serenate

CANTATILLE: (fr. cantante) Se designaba así en el siglo XVIII, una cantata de cámara para una sola voz.-
V.ad.: Música de cámara, Orquesta de cámara, Serenate

CANTATRIZ: Sinónimo de cantante referida a la voz femenina.-

CANTAUTOR: Autor e intérprete de la melodía y del texto de una composición musical.-

CÁNTICO: **1.** Himno lírico sagrado; **2.** Composición literaria destinada al canto.-
Ej.: *(1ª.acep) Va pensiero, sull'ali dorati (coro) Acto III de "Nabucodonosor" de Verdi; Cántico al sol. Prólogo (coro) de "El príncipe Igor" De Borodin.*
V.ad.: *Himno (1ª.acep.), Mesto.*

CANTINELA: (lat. cantar, copla) **1.** Frase o motivo musical de carácter lírico, sin acompañamiento instrumental; **2.** Habilidad para cantar un pasaje de una ópera con facilidad y graciosamente; **3.** Canción de cuna; **4.** Canción popular antigua; **5.** Tipo de solfeo que utiliza toda la escala; **6.** En música coral: la parte que lleva la melodía principal.-
V.ad.: *A capella, Melodía (4ª.acep.), Solfeo*

CANTO: **1.** Composición lírica vocal. 2. Emisión de voz en forma de melodía; 3. Melodía principal de una composición; 4. Arte de emitir correctamente la voz; 5. Parte conductora de una melodía dentro de una pieza musical.-

"No obstante que la necesidad de cantar es inherente a todo individuo de la especie humana y por ende es tan antigua como su existencia; las evidencias de la emisión de la voz en forma de melodía, de épocas antiguas hasta la llegada de la música gravada, sólo e limitan a descripciones en fuentes escritas. Mientras del análisis de los instrumentos antiguos se puede deducir su uso y su sonoridad; la voz, el instrumento vocal desaparece con la muerte del intérprete. A pesar del hecho favorable de que el aparato de fonación humana no ha cambiado durante siglos, esta circunstancia no ayuda a proporcionar un conocimiento aproximado de la forma de su uso en el pasado dado la complejidad de su funcionamiento y la variedad de posibilidades que ofrece para la emisión del canto.-

El canto ocupó siempre un lugar prominente en los ritos religiosos. En el mundo occidental, lo expuesto queda ejemplificado por la Iglesia Cristiana; el enorme repertorio del canto gregoriano y el virtuosismo de algunas producciones del canto llano, sugiere el alto nivel técnico que requería su interpretación. Dado que a las mujeres se les tenía prohibido cantar al interior de las iglesias, se desarrolló la técnica del "falsete". Con él se consiguió ampliar el rango de la voz humana hacia el registro agudo con lo que se satisfizo las exigencias de la música polifónica de la Edad Media y del Renacimiento. Aunque las partes agudas eran cantadas generalmen-

te por niños, no siempre, por sus voces inmaduras, podían compararse con las voces femeninas que comenzaron a adquirir valor en la música secular del siglo XVI, tanto, que contribuyó a la popularización de la voz de soprano en el madrigal italiano. A su vez la Iglesia introdujo el "castrado" en el coro de la Capilla Sixtina primero, y en otras corporaciones musicales religiosas después.-

El avenimiento de la ópera italiana del siglo XVII contribuyó al ascenso del castrado por la calidad de su voz, junto con la potencia y amplitud de su registro, dada su enorme capacidad pulmonar, que la hacía perfecta para la interpretación de héroes y seres mitológicos, personajes importantísimos en las óperas de la época.-

La ópera barroca impulsó el estilo del "Bel canto" que dio el máximo valor al tono bello y homogéneo en todos los registros, el fraseo legato, el control de la respiración, la agilidad en los pasajes floridos y ornamentados y la imaginación y buen gusto para ello que son las cualidades de esta técnica vocal.-

Después de la supremacía de la voz aguda (femenina, falsete o castrado) del período barroco, con el avenimiento del clasicismo y del romanticismo, a partir de fines del siglo XVIII, prevalecieron las voces de bajo, de contralto y especialmente la de tenor, causados, al parecer, por la mayor sonoridad de los instrumentos, el mayor número de integrantes en las orquestas, la mejor acústica en los teatros y salones y los cambios de las modas musicales. En resumen, todo ello trajo consigo un cambio en la producción vocal a favor de un tono más potente y de mayor agilidad.-

Un análisis de las gravaciones de principios del siglo XX revela una amplia variedad de estilos vocales entre los cantantes de música seria o clásica. Conforme al avance del siglo se hizo más notoria la tendencia al logro una mayor uniformidad en el modo de abordar el canto, aunque el creciente interés por las prácticas interpretativas de la música del pasado ha revertido esta tendencia." (Resumen de las entradas: Canción y Canto. Latham. Diccionario)

Ej.: *(1ª.acep.) Heraus zum kampfe. Acto II de" Tannhäuser" de Wagner; Oh day's sofresh. Acto II de "Porgy and Bess" de Gershwin; Glück das mir verblied. Acto I de "La ciudad muerta" de Korngold*

V.ad.: *Alborada, Bel canto, Bravura, Canción, Cantus, Emisión, Engolado, Falsetto, Filar un sonido, Fraseo, Impostación, Inflexión, Largo, Música vocal, Pasaje de voz, Passagio, Sfumature, Vocalización, Voz, Voz, funcionamiento de la.*

CANTO ALTERNADO: Es aquel que se ejecuta entre dos grupos vocales.
V.ad.: *Canto antifónico.*

CANTO ANTIFONICO: 1. Canto entre voces de distinto registro: (mujeres y hombres o mujeres y niños o también de edades distintas); **2.** Canto con intercambio de respuestas entre

una voz y varias voces o entre dos grupos de cantantes.
V.ad.: *Imitación (2ª.acep.), Canon, Contrapunto.*

CANTO DI BRAVURA: Estilo de canto en que predomina la expresión dramática de la letra a la belleza de la línea de canto.-
V.ad.: *Aria di Bravura, Bravura,.*

CANTO ESTRÓFICO: Es aquel en que la misma música se repite exactamente, o casi, en cada estrofa sucesiva del poema.-
V.ad.: Aria estrófica, Balada (2ª. acep) Couplet. (1ª. acep), Estrófico

CANTO FIORITO: Se llama así al canto en que cada sílaba, corresponde en general a un grupo de notas: tres como máximo.-

CANTO FÚNEBRE: v. Elegía, Endecha, Mesto, Réquiem, Treno.

CANTO GEMELO: Forma de improvisación a dos o tres voces que construye, sobre la primera voz, voces paralelas secundarias a una distancia tercera y sexta.-

CANTO LLANO: Término que se aplica al conjunto de melodías en lengua latina de la liturgia cristiana occidental.-
El canto llano prácticamente se identifica con el canto llamado gregoriano. Tiene distintos géneros: Antífonas, Responsorios, Himnos, Prosas y Secuencias.-
V.ad.: *Réquiem*

CANTO MELISMÁTICO: v. Melisma.

CANTO MONÓDICO: v. Monodia

CANTO POLIFÓNICO: v. Polifonía.

CANTO RESPONSORIO: Canto que alterna una voz solista con el coro.-
V.ad.: *Canto artifónico (2ª.acep.)*

CANTO SILÁBICO: Es aquel en que cada sílaba, corresponde a una nota.-
En la ópera buffa, el canto era esencialmente silábico como una forma de ser claramente entendido por los espectadores y conseguir el resultado humorístico que se perseguía.-
Ej.: *Empleado en ocasiones por Dulcámara en "El elixir del amor" y por don Pascuale, en ópera homónima, ambas de Donizetti, y además, por el doctor Bartolo en "El barbero de Sevilla" de Rossini.*
V.ad.: *Canto fiorito, Melisma, (1ª. acep.), Ópera buffa, Spianato (2ª. acep.)*

CANTO SILLABATO: v. Canto silábico.

CANTO SIN PALABRAS: v. Boca cerrada, Vocalizzo

CANTO SPIANATO: Modo de cantar suave, sin acentos fuertes, sin pasión, casi sin ornamentos, pero con mayor expresividad y con tendencia al agudo final. (Esta forma de canto fue usada generalmente por los compositores veristas).-
Es un canto que exige un fraseo elegante de poder comunicativo dando a cada frase un certero valor dramático y musical.-
V.ad.: *Spianato, Verismo.*

CANTURREAR: Cantar a media voz y para sí mismo.-
Ej.: *Mime mientras trata de soldar la espada de Sigfrido, Acto I de "Sigfrido" de Wagner.*
V.ad.: *Soliloquio, Monólogo, Tararear.*

CANTUS: En su acepción general equivale a canto, a melodía.-
Esta denominación equivale al "triplum" y al discantus" en los siglos XII y XIII. Hacia fines del siglo XV se introdujo también el término "superius" del que derivó la actual soprano, la más aguda del conjunto de las voces (Cantus, Altus, Tenor, Bassus).
V.Ad.: *Soprano, Tenor, Voces*

CANTUS FIRMUS: Melodía religiosa o profana elegida como base de composiciones polifónicas.-

CANZONE: **v.** Canción

CANZONETTA: **1.** Canción ligera dentro de una ópera para voz solista; **2.** Canción corta de estilo ligero.
Ej.: *Canto de Lulú. Acto I de "Lulú" de Berg*
v.ad. *:Cavatina (1ª. y 3ª.acep.) Sólo.*

CAPELLA: **v.** A capella

CAPELLETA: **v.** Cabaletta.

CAPO: **v.** Da Capo.

CAPRICHO: (it.determinación arbitraria): **1.** Fantasía improvisada; **2.** Título para designar piezas vocales o instrumentales ligeras, alegres y a veces humorísticas.-
V.ad.: *A capriccio, Couplet (2ª.acep.), Fantasía, Vaudeville (3ª.acep.)*

CARÁCTER: Imagen sonora. Sentimiento o impresión que la música produce en el oyente.-

CARACTERÍSTICA: Designación, que algunos autores musicales añaden al título de sus obras, para indicar las intenciones de su composición.
V.ad.: *Ossia*

CARACTERIZACIÓN: Arte de componer la fisonomía física del personaje que el cantante debe encarnar. (El que lleva a cabo esta labor, recibe el nombre de maquillador).-

Cardillac (Hindemith, Paul). Ópera en tres actos. Libreto de Ferdinand Lion, basado en el relato Fräuleinn von Seuderi de E.T.A. Hoffmann. Estrenada en la ópera de Dresde el 9 de Septiembre de 1926.

En las calles de París, grupos de personas buscan al culpable de múltiples asesinatos que han ocurrido en esta ciudad. No se sabe si son decenas las muertes. Se detiene descontroladamente a muchos que, después de comprobar su inocencia, son dejados en libertad. El Jefe de Policía explica las medidas que ha tomado el rey para terminar con este flagelo.-
Una dama y un caballero comentan la extraña casualidad de que casi todos los que han comprado joyas a Cardillac, han sido los muertos o heridos que se han encontrado. La dama, esa misma noche, tiene un sueño (en forma de pantomima) en que un caballero le regala un collar y que se abrazan. Por la ventana entra una figura obscura que mata al caballero y le roba la joya.-
Un comerciante en oro entra temblando al taller de Cardillac del que no se fía, pues sospecha que tiene pacto con el diablo. A las preguntas de éste, responde que en la noche anterior asesinaron a otro comprador de joyas. Le compra oro al co-

merciante y cuando entra su hija le solicita que guarde el oro que acaba de adquirir. Ella, al encontrarse sola en el taller, reflexionas sobre lo aburrida que sería su vida si no hubiere conocido a un oficial de ejército. Sin embargo, cuando éste llega a buscarla para escaparse con él, tal como habían acordado, se niega a huir aduciendo que su padre mucho la necesita.-

Cuando Cardillac entra a su taller su hija le cuenta de su enamoramiento y se extraña que éste no haya opuesto ningún obstáculo. Lo oye decir: "aquí hice mi primera joya, aquí haré la última". Continúa con su trabajo y da término a su última obra, un cáliz de oro. Al ver entrar al taller al rey y toda su corte, se asusta, pues teme que se lleven su joya recién hecha. El soberano admira el cáliz pero termina eligiendo una cadena de oro para dama. Cardillac se niega a venderla aduciendo que está mal hecha; lo que también ocurre con todas las joyas que el rey va eligiendo. El rey, indignado, se marcha sin comprar nada. Cardillac musita para sí: "hubiere tenido que matarlo".-

Luego llega al negocio el oficial quien le pide su más preciada joya. Cardillac, tiembla de miedo, pero luego se tranquiliza al saber que se trata de su hija y se la concede complacido. Sin embargo, se resiste a venderle una cadena de oro. Cuando el oficial se va con la cadena, después de una ardua discusión, Cardillac se viste, se pone una máscara y sale a la calle.-

Es de noche. El oficial camina por la calle llevando la cadena de oro colgada al cuello. El comerciante en oro, oculto, ve como Cardillac apuñala al oficial. Aunque sólo le causa una herida leve, grita llamando a la gente de una taberna cercana y a la policía Avisada llega corriendo al lugar la hija de Cardillac, que abraza al oficial y descubre ahí su herida.-

La gente y la policía encuentran a Cardillac escondido. Después de un extenso diálogo en que el joyero finge haber ido el también tras el asesino, acaba confesando su culpabilidad. La gente allí reunida mata al joyero y, cuando llega el oficial para salvarlo, los reprende por haberse hecho justicia por su mano.-

Carmen (Bizet, Georges). Ópera en cuatro actos. Libreto de Henri Meilhac y Ludovic Abei, basado en la novela de Prosper Mérimée. Estrenada en la Opèra-Comique de París el 3 de Mayo De 1875.

En la plaza pública de Sevilla, donde se encuentra una fábrica de tabacos frente a un cuartel de Dragones, una joven campesina, Micaela, se abre paso a través de la gente en busca del cabo don José. El oficial Morales le dice que aún no ha llegado y que puede entrar al cuartel a descansar lo que Micaela rechaza.-

Precedida por un grupo de niños, que imita a los soldados, llega la guardia de relevo. Con ellos va don José. Suena la campana de la fábrica y poco después una oleada

de obreras, que salen al descanso, invade la plaza. Carmen que viene con las obreras, ante la indiferencia de don José, le lanza una flor que éste se apresura a ocultar en su guerrera. Vuelven las trabajadoras a la fábrica. Micaela se encuentra con don José, que está de guardia en la plaza, y le entrega una carta de su madre y un beso que la viejita le envía en su nombre por su intermedio, por lo que pudorosamente lo besa en la mejilla. Mientras lee la carta oye gritos producidos por un alboroto que viene de la fábrica. Varios soldados sacan a rastras a las dos mujeres causantes. Una de ellas es Carmen que ha herido a una compañera de trabajo. Al dar respuesta con insolencia, a las preguntas que le formula el capitán de Granaderos Zúñiga, éste decide hacerla encerrar en la cárcel. Mientras don José prepara los antecedentes correspondientes para el ingreso de Carmen, ésta se lo gana prometiéndole una entrevista a solas a cambio de su libertad. Don José que se siente atraído por ella le quita sus ataduras y, cuando Zúñiga regresa en su busca, le da un empujón y huye corriendo. Zúñiga adivina lo que ha ocurrido y hace arrestar a don José.-

En la taberna de Lilas Pastia ubicada en las afueras de la ciudad, lugar donde se canta y baila, se encuentra Carmen en compañía de dos jóvenes gitanas y un grupo de oficiales Entre ellos está el capitán Zúñiga. Sabe por éste que don José ha sido sancionado por haberla dejado escapar, pero que será puesto en libertad esa misma noche al cumplir el mes de arresto con que fue castigado. Hasta el lugar llega el torero Escamillo, rodeado de un grupo de admiradores, que repara en la belleza de Carmen. A sus miradas, ésta le responde con frialdad. Después de haberse cerrado la taberna y retirado los parroquianos, un grupo de contrabandistas que lideran Remendado y Dancaire irrumpen en el negocio y piden a Carmen y a las dos jóvenes gitanas que los acompañen con el objeto de que distraigan a los guardias y así poder pasar el contrabando por las montañas. Carmen se niega a ir al menos que retarden su marcha confesando que espera a don José, quien debe llegar en cualquier momento. Se aleja de sus amigos, prometiéndoles que tratará de convencer a don José para que se una a ellos.-

Don José entra a la taberna y Carmen le demuestra su gratitud y su amor, cantando y bailando para él. A lo lejos se escucha la retreta que llama a los soldados, lo que obliga a don José a volver al cuartel. Carmen se enfada, pues pensaba llevarlo con ella reclamándole que sería el único modo que tendría de probarle su amor. En ese momento aparece el capitán Zúñiga que vuelve para reunirse con Carmen y al verla con don José de malos modos pretende echarlo de la tasca. Don José se insubordina sacando la espada; pero los contrabandistas se interponen colocando a Zúñiga a buen recaudo. Con lo sucedido, a don José, para evitar su castigo, no le queda otro

recurso que seguir a Carmen y a los contrabandistas a las montañas.-

En un lugar inhóspito de los bosques los contrabandistas se encuentran descansando. La relación entre Carmen y don José se ha deteriorado hasta tal punto que ella le propone que vuelva con su madre. Don José, que no puede vivir sin la muchacha se niega, al revés de lo que le ocurre a Carmen que está cansada de él. Como teme de su futuro les pide a las gitanas Mercedes y Frasquita, que desde la taberna también ha seguido a la banda, que echen las cartas para saber el destino que le depara. Carmen también las echa. La respuesta de las cartas es la misma en todas ellas: la muerte.-

Entre tanto Micaela se ha hecho conducir hasta el lugar de los contrabandistas para tratar de recuperar a don José. Cuando el grupo de pone en marcha para intentar pasar el contrabando es descubierta por don José que va con ellos. Se vuelve y se junta con ésta. La joven campesina le suplica que se vuelva con ella a su pueblo, pues su madre está muy enferma. Don José se niega, manifestándole que nada ni nadie podrá separarlo de Carmen.-

Don José que se encuentra de guardia en el campamento, casi mata de un disparo a Escamillo, cuando este se presenta en la montaña. El torero que se ha ocultado tras una roca, sin reconocer la identidad de don José, le indica que viene en busca de Carmen para huir con ella, y que la conseguirá cueste lo que cueste. Los dos hombres se pelean. El cuchillo de Escamillo se rompe en una de las arremetidas y Carmen, interviniendo, impide que don José le aseste la puñalada mortal. Escamillo lo agradece y antes de marcharse, invita a los presentes a presenciar una corrida de toros en Sevilla.-

En la plaza de toros reina una febril animación propia de los días de corrida. Se anuncia que el cortejo de los toreros se aproxima. En éste, Carmen va al lado de Escamillo. Sus gestos y miradas muestran los lazos que los unen. Todo el mundo entra al ruedo menos Carmen, Mercedes y Frasquita; esta última, ruega a su amiga que se aleje, pues acaba de ver a don José. Ella se niega aduciendo que no es mujer que huya de un hombre. Don José se acerca y suplica a Carmen que olvide lo pasado y vuelva con él. Las palabras con que le responde, le hacen concluir que ella es amante de Escamillo, lo que al final Carmen confirma con orgullo. Mientras se oyen los aplausos y gritos de júbilo de los espectadores de la corrida, don José mata de una puñalada a Carmen.-

CAREZZANDO: (it.) Acariciando. Con suavidad.

CARRERILLA: Subida o bajada rápida del tono pasando ligeramente por los puntos intermedios.-
V.ad.: *Arrastre, Cascada, Coulé, Ornamento, Stracinando, Transporte*

CARICATO: (it. caricatura): Bajo que hace el papel de bufo en una ópera.-

CASA DE ÓPERA: v. Teatro de ópera

CASCADA: Adorno vocal que literalmente significa caída. Consiste en

cantar una nota aguda, sostenerla y luego bajar por semitonos hasta resolver la frase. Se suele denominar también escala cromática.-
V.ad.: *Carrerilla, Escala (2ª.acep.), Ornamento. Strascinando*

caso Makropoulos, El (Janacek, Leos). Ópera en tres actos. Libreto del compositor basado en el drama del mismo nombre de Karen Capek. Estrenada el 18 de Septiembre de 1926 en la Ópera de Brno.-

En el siglo XVII el Rey de Bohemia le encargó a su astrólogo Makropoulos la preparación de una pócima que tuviere la virtud de alargar la vida. Cuando el monarca recibió el encargo, desconfiado lo hizo probar a Elina, hija del astrólogo. Después de tomárselo ésta enfermó gravemente por lo que el rey hizo ejecutar a su padre. Elina sanó y continuó viviendo sin envejecer, de tal forma que para pasar desapercibida tuvo que cambiar de personalidad y de nombre, escogiendo siempre por nombres aquellos cuyas iniciales fueran siempre E. M. –

A la fecha tiene 327 años, se llama Emilia Marty y es una famosísima cantante de óperas:
Albert Gregor, patrocinado por el abogado Kolenat, lleva el proceso en contra de Joroslav Prus motivado por una cuantiosa herencia que su abuelo dejara en testamento al padre de Albert Gregor. Es de tal importancia para éste el juicio, que en caso de perderlo, lo llevaría necesariamente al suicidio por la ruina total que esto le acarrearía. Ese día debe conocerse la sentencia, después de cien años de litigio. Gregor carece de pruebas de que el abuelo de Prus, haya testado a favor de su padre.-
Mientras conversan, Gregor y Kolenat sobre algunos aspectos del juicio, entra a la oficina de este último Emilia Marty, interesada también en el litigio, la que después de oír sobre lo que hablan acerca de la falta de pruebas, les hace saber que, en un armario de la casa de Prus, encontrarán el testamento junto a otros documentos atingentes al caso.
Efectivamente, en el lugar señalado por Emilia Marty se encuentran los referidos documentos, lo que le permite a Gregor obtener una sentencia favorable. Todos quedan maravillados de la precisión, incluso en los detalles, dados por Emilia.-
El motivo de la ayuda prestada por Emilia a Gregor, se debe en que ella esperaba encontrar, entre dichos documentos, la fórmula del brebaje que alargaba la vida, pues sabe que éste la prolonga por solo trescientos años y el plazo está por vencer, y lo que es más siente, que está envejeciendo. No obstante ello, ejerce una enorme fascinación en Jánek, novio de Christa, cantante y gran admiradora de Emilia. Christa, al estimar que la Marty como cantante es insuperable; después de oírla, ha decidido dejar de cantar.-
El documento que busca Emilia se halla en poder del padre de Prus, quien accede a entregárselo a cam-

bio de una noche de amor.-
Emilia Marty queda asqueada de la relación que tuvo con Prus y además decepcionada de la vida. Por eso, prefiere morir a vivir otros trescientos años. En virtud de esta decisión entrega la fórmula del elixir a Christa, quien no muestra ningún interés en ella y la quema.-
Emilia Makropoulos, encuentra por fin la paz en la muerte.-

castillo de Barba-Azul, El (Bartok, Bela) Ópera en dos actos. Libreto de Bela Balázs (seudónimo de Herbert Bauer) basado en el cuento de Charles Perraut. Estrenada el 24 de Mayo de 1918 en la Ópera real de Budapest.-

Barba-Azul, misterioso y siniestro duque, ha traído a su castillo a Judith, su reciente esposa: la séptima. Ella se ha casado desoyendo el consejo de parientes y amistades. Antes de entrar a la mansión, el duque, la previene que a su lado tendrá que cambiar su modo de ser tanto de día como de noche, por lo que aún se encuentra a tiempo de arrepentirse. Por el gran amor que siente por él, Judith acepta permanecer a su lado. La puerta de fierro se cierra tras los recién casados. El castillo está a obscuras y apenas se distinguen las siete puertas que rodean el vestíbulo. Barba-Azul, le reitera a su mujer el peligro que corre si abre cualquiera de ellas.-
La curiosidad vence a Judith quien termina por convencer a su cónyuge que le vaya entregando de una en una, sucesivamente, las llaves de las puertas.-
Cuando le entrega la primera llave y abre también la primera puerta, se le revela la cámara de tortura del castillo: en la que las paredes, las cadenas, cuchillos, hachas, etc que hay en ella están teñidas de sangre. La segunda puerta, cuyas llaves obtiene con menos resistencia de Barba-Azul, contiene la armería del duque. En la tercera está el tesoro del duque. La cuarta es un jardín mágico, cuyo césped está manchado también con sangre, que contrastas con la extraordinaria hermosura de éste. En la quinta se ven las tierras del ducado de una admirable grandeza; sin embargo, cuando estas tierras se mitran con detención se ve que todo: árboles, plantas, la tierra, etc., están cubiertas de sangre.-
El duque suplica a Judith, que cumpliendo con el pacto hecho al recibir las llaves, nada ha preguntado, que no abra las dos últimas puertas que faltan. Ella no escucha sus ruegos y llevada por una imperiosa curiosidad, abre la sexta puerta. A través de ella ve el lago de lágrimas vertidas por el duque cuando éste ha implorado a sus otras esposas y a Judith que recuerden el amor que lo ha unido.-
A pesar de estas lágrimas y ruegos, Judith abre la séptima y última puerta. Allí se encuentra con las anteriores esposas de Barba-Azul, vivas, hermosas y ricamente ataviadas, que significan en la memoria del duque la mañana, la tarde y el anochecer. Este, entrando en

el aposento, viste a Judith con un hermoso manto. Ella, ahora convertida en la reina de la nocha, queda encerrada con las otras para siempre.-

CASTRADO: Cantante varón al que se extirpaban los órganos sexuales en la pubertad, antes del cambio de voz, entre los 6 y 8 años de edad, permitiéndole mantener el registro soprano o contralto, con la potencia de un tenor. (En la actualidad sus papeles suelen ser cantados por contratenores, falsetistas o mezzo-sopranos).-

La idea de conseguir voces agudas, como la de mujer, empleando individuos del sexo masculino nació del hecho de que se prohibió a las mujeres cantar en las iglesias. Las "voces blancas" de los niños cantores eran magníficas en muchos aspectos, pero adolecían de un grave inconveniente: cuando el pequeño cantor había logrado un buen grado de instrucción técnica y cantaba con seguridad y precisión, la adolescencia, con su cambio de voz, lo "inutilizaba". Había sólo un medio de conservar "blancas" las voces, incluso después de la edad de cambio de voz: una operación quirúrgica "secreta" convertía a un muchacho en un castrado por medio de la extirpación de sus testículos.-

Al nacer la ópera, el problema se agravó. En Roma, en el siglo XVII la autoridad papal prohibía a las mujeres no sólo cantar en las iglesias, sino además exhibirse en escenarios. Se recurrió primero a "falsetistas", quienes, mediante un ejercicio especial, conseguían cantar en tono agudo. Pero el resultado no fue satisfactorio. Por eso se recordó a los castrados que tiempo antes habían comenzado a formar parte de los coros de las iglesias. Así se descubrió que las voces "castrado-soprano" y "castrado-contralto" poseían características especiales para que, mediante ejercicios vocales, cantaran con potencia, precisión y elasticidad increíbles. Fue por ello, que los escenarios de la ópera comenzaron a verse invadidos por personajes caricaturescos incluso en donde se permitía a las mujeres salir a escena; más que eso, al final terminaron de hacerse preferidos los sopranos y contraltos castrados a las sopranos y contraltos auténticos, es decir, las de sexo femenino.-

Fue un hecho curioso y aún absurdo aquella transformación de personas en increíbles fuentes de sonidos que, naturalmente con ellos, podían conmover y encontrar acentos emotivos en sus oyentes. Los cantantes castrados comenzaron a parecer gente muy especial y ellos mismos creyeron que lo eran, y algunos lo fueron efectivamente: virtuosos. Hubo otro elemento no precisamente anormal que acentuó este aspecto y que sirve también como explicación a sus extraordinarias posibilidades líricas. Un eunuco, precisamente por la mutilación sufrida, se encontraba como encerrado en sí mismo y se consagraba exclusivamente a su arte, como única razón de su vida. Estudiaba con la mayor aplicación y su voz

excepcional se beneficiaba de una mayor conciencia musical.-

Alejados de su arte, con mucha frecuencia se convirtieron, en cambio, en esos "ridículos, incómodos e intratables globos inflados" descritos por Marcello (1686-1739). Celosos unos de otros, por cualquier cosa producían conflictos interminables entre ellos y con directores musicales, músicos, libretistas, etc. Sin embargo, no por eso podemos olvidar la relevante influencia que tuvieron en el nacimiento y desarrollo del "Bel canto" él que en el siglo XVIII, sentó las bases de la más auténtica técnica vocal.-

Las primeras castraciones de niños con fines del canto se remontan, al parecer, al siglo XII en Oriente, cuando el canto en las Iglesias se confiaba a voces artificiales denominadas "falsete". A principios del siglo XVI, la capilla pontificia admitió a los "castrados-músicos", los cuales pasaban pronto al teatro donde se sometían a largos y difíciles ejercicios a objeto de convertirlos en virtuosos en la especial condición vocal que poseían: la conservación de la "voz blanca", como se señaló anteriormente, unido ello, a la extraordinaria fuerza o potencia derivada de su amplitud torácica y pulmonar propias del completo desarrollo.-

Las muchas voces de protesta que surgieron contra la difundida operación quirúrgica no tuvieron eco, pues se oponían a la exigencia del público y al deseo, no sólo de los empresarios teatrales, sino también de las familias, que por lucro sacrificaban a los niños. Sólo mucho tiempo después, (fines del siglo XVIII), se restablecieron las cosas a su orden natural.-

Ej.: *Rinaldo en la ópera homónima, Julio César en "Julio César en Egipto"; Tamerlano y Andrónico en "Tamerlano", todas óperas de Händel.-*

V.ad.: *Contratenor, Contralto, Falsetista, Sopranista, Mezzosoprano de coloratura, Soprano masculino, Tenorino, Voz blanca, Virtuoso.*

Cavalleria rusticana, (Mascagni, Pietro). Ópera en un acto. Libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni, basado en el drama del mismo nombre de Giovanni Verga. Estrenada en el teatro Costanzi de Roma el 17 de Mayo de 1890.-

Durante la mañana de Pascua, en un pueblito siciliano, los campesinos atraviesan la plaza para entrar a la iglesia. Mamma Lucía, madre de Turiddu, arregla las mesas y sillas de la taberna ubicada frente a la iglesia. Entra Santuzza, novia de Turiddu, preguntándole por éste. Lucía cree que está de viaje, pero Santuzza, que lo vio la noche anterior, sospecha que su novio ha vuelto al caer nuevamente en las redes de su antigua amante:

Lola. En ese momento, interrumpiendo la conversación, entra a la taberna Alfio marido de Lola a beber un vaso de vino. Mamma Lucía le cuenta que su hijo ha salido de viaje, lo que Alfio no entiende, pues explica, que esa misma ma-

ñana ha visto a Turiddu cerca de su casa. Mamma Lucía quiere saber más detalles pero se desiste en preguntar por las señas que le hace Santuzza. Alfio se retira de la taberna y entra a la Iglesia. Mamma Lucía pregunta a Santuzza la causa del porqué le había impedido seguir la conversación. La joven campesina le relata que Turiddu la abandonó al volver del servicio militar y que en la actualidad tiene amores con Lola; está desesperada, ya que se niega casarse con ella después de haberla deshonrada.-

Cuando Turiddu se dirige a la Iglesia se encuentra con Santuzza en la puerta de la taberna. Finge que ha vuelto de su viaje a Francoforte. Santuzza lo trata de embustero, pues lo ha visto salir de la casa de Lola. La discusión es interrumpida por la llegada de Lola que, antes de entrar a la Iglesia, conversa frívolamente con Turiddu y Santuzza. Tras la ida de Lola, Turiddu, para poner fin a la discusión que nuevamente comenzaba, le confiesa sus sentimientos con Lola. Su novia le suplica que no la abandone y, cuando comprende que sus ruegos no son oídos, lo maldice.-

Reaparece Alfio vestido para la fiesta de Pascua y al encontrarse con Santuzza, ésta sin poder contenerse le cuenta las relaciones entre Turiddu y su esposa. El burlado marido se va precipitadamente a tomar venganza.-

La ceremonia religiosa ha terminado y todo el mundo sale de la Iglesia. Muchos se sientan junto a la taberna. Turiddu les sirve vino y también le llena la copa a Alfio. Este, despreciándolo, lo derrama al suelo. Al ver esto, todas la mujeres se retiran llevándose a Lola, pues conocen el significado de esta actitud. Ambos contendientes se miran y Turiddu muerde la oreja de Alfio, señal de desafío. Se concreta el duelo. Turiddu pide un corto plazo para hablar con su madre, a la que le pide, junto con su bendición, el cuidado de Santuzza en el caso que el muera. Cuando Turiddu se va, Mamma Lucía en compañía de Santuzza que acaba de llegar a su lado, esperan angustiadas el resultado del duelo. Al poco tiempo se oye, por dos veces el grito: ¡han matado a Turiddu!-

Cavalli, Francesco: Compositor italiano (1602-1676). Su nombre verdadero era Pier Francesco Caletti. Su padre, maestro de capilla de la Catedral de Venecia, lugar del nacimiento de Francesco, inició su instrucción musical. Federico Cavalli, rico patricio veneciano, lo tomó bajo protección, asegurándole su educación musical. Por esta razón Francesco, adoptó su apellido en señal de agradecimiento. Ingresó al coro de la Catedral de San Marco, dirigido entonces de Monteverdi. Más tarde, fue segundo organista de esa Catedral (1640), y primer organista (1665) y finalmente, maestro de capilla (1668).-

Cuando se abrió en Venecia el primer teatro de ópera público, Cavalli se interesó en este género, en

el que ya se había distinguido su maestro: Monteverdi. Presentó en dicho teatro "*Le nozze di Teti e di Peleo*" la primera de sus diez óperas, que representaría entre los años 1639 y 1649.-

El embajador de Francia consiguió del Dux de Venecia que Cavalli, ya famoso como compositor, se trasladara a París, para que con su música agregara esplendor a las fiestas del matrimonio del Rey Luis con la Infanta de España. Estas fiestas no se realizaron tanto, porque el Teatro de las Tullerías, donde se iba a representar la ópera, no alcanzó a terminarse, como, por la enfermedad mortal del Cardenal Mazzarino, a cuyo cargo estaba la dirección de las fiestas. Por ello se decidió, que una ópera de Cavalli, fuera representada en el Louvre. Así "*Xerse*" subió a escena. Esta ópera no gustó al público francés por su forma italiana y la extensión de sus partes cantadas. Igual suerte corrió "*L'Ormindo*" no obstante su éxito posterior en Italia. A su vuelta a Venecia, no fue Cavalli lo que antes había sido, aunque continuó escribiendo hasta su muerte con distinto éxito.-

En la música de Cavalli puede notarse, ante todo, la enorme influencia de Monteverdi; sin embargo, difiere de él, en que le da un mayor relieve en sus óperas, a las partes cantadas al utilizar un pequeño conjunto instrumental y por ello, poco a poco van adoptando sus canciones la forma de aria que caracteriza a la ópera. Además, los recitativos declamados-cantados, acompañados sólo por bajo continuo, los deja para describir la acción guardando las arias, para pasajes reflexivos y sentimentales. Cavalli, fue ante todo un músico teatral: un compositor de óperas. En este terreno es el máximo representante de la Escuela veneciana del siglo XVII después de Monteverdi. Su presencia señala la transición entre el estilo dramático de éste y el lirismo de la futura ópera de esta Escuela-

CAVATA: (it. epigrama): **1.** Pasaje melódico con el que se terminaba y resumía un recitativo; **2.** Breve arioso al final de un recitativo prolongado.-

CAVATINA: (it. diminutivo de cavata) **1.** Aria con una sola parte que se caracteriza por su brevedad; **2.** Sección lenta de un aria bipartita; **3.** Breve "solo" que suele formar un concertante o un aria de capo con una sección tercera diferente; **4.** Aria de presentación; **5.** En la ópera clásica y en la romántica designa una aria breve que sigue inmediatamente a otra larga que acaba de cantar el mismo personaje.

Técnicamente, la cavatina es un aria corta, que se usa para designar una amplia variedad de tipos de canto, como los anteriormente descritos.-

Ej.: *(1ª. acep.) Da quel diche lei perduta. Acto I de "Ana Bolena" de Donizetti; Amor ti vieta. Acto II de "Fedora" de Giordano; Deh viene alla finestra. Acto II de "Don Giovanni" de Mozart., (2ª. acep.) Porgi amor. Acto II de "Las bodas de Fígaro" de Mozart; Salut. Demeure chaste et pure. Acto II de "Fausto" de Gounod.*

(3ª. acep.) Largo al factotum Della citta. Acto I y Una voce poco fa. Acto I, ambas de "El barbero de Sevilla" de Rossini; (4ª. acep) El prólogo de "Pagliacci" de Leoncavallo, Prólogo de "La vuelta de la tuerza" de Britten.
V.ad.: *Aria de presentación, Cabaletta, Canzonetta.*

cazador furtivo, El: (Weber, Carl Maria von). Ópera en tres actos.Libreto de Friedrich Kina. Estrenada en el Convent Garden de Londres el 12 de Abril de 1826.-

Kuno, guardabosques del príncipe Ottkar y padre de Ágata, entregará la mano de su hija al ganador de un concurso de tiro. Unido a ello, el premio conlleva la sucesión al cargo que él ha ejercido durante tantos años. Para tal efecto, en el bosque, el día anterior a este evento, los cazadores se preparan.-

Max, enamorado de Ágata, que siempre fue el mejor tirador de la región, falla ahora una vez tras otra, provocando la risa de los asistentes. Lo que no sabe Max es que este fracaso es provocado por Gaspar para que acepte la solución que le propone, terminando así con su problema: Esta consiste en llevar a cabo un trato con Samiel, el cazador negro, que fabrica unas balas mágicas, cuyas virtudes son dar invariablemente en el blanco. Max, después de dudar, en vista de su actual puntería, termina aceptando, y se compromete acudir al bosque a medianoche al lugar señalado. De cumplirse este trato, y ese es el interés de Gaspar que vendió su alma a Samiel, el diablo, puede salvarla si encuentra otra víctima.-

En casa del guarda bosques Ágata y su prima Anita conversan. Acaba de caer de la pared un cuadro que retrata a un antepasado que ha herido ligeramente la frente de Ágata. Esta, mientras lo cuelga, le refiere a su prima que en la mañana y mientras hacía el aseo pasó por la casa un ermitaño que la previno de un peligro que la amenazaba. ¿No sería éste? Espera a Max y su tardanza la angustia. Por fin llega su novio. Dice que mató un venado cerca de la quebrada de los lobos y tiene que ir esta noche a buscarlo. Va, pese a los ruegos de Ágata y de Anita para que desista .-

En lo profundo del bosque, Gaspar le ruega a Samiel el que le conceda un plazo para traer otra víctima y así salvar su vida. A la llegada de Max, Samiel se lo presenta y Max, jura por su alma respetar el mismo trato que Samiel hizo con él. Luego, en compañía del diablo, funden siete balas mágicas. De ellas, dispone el cazador de seis para tirar a sus blancos las que no fallarán, pero la última sólo la puede disparar el diablo adonde le plazca. Como pago y como única forma de obtener la mano de Ágata, Max ratifica la venta de su alma.-

En casa de Kuno, el guarda bosques, Ágata se está vistiendo para su boda con Max, segura que éste no errará los tiros en el concurso. A pesar de su fe, sigue preocupada. Los signos adversos han vuelto: El cuadro del

retrato del antepasado ha caído nuevamente y, es más, por equivocación, le han traído una corona fúnebre en vez de la nupcial.-En el bosque, durante el concurso, los seis tiros de Max han sido asombrosos. Para el último, el príncipe Ottokar, que ha acudido al concurso, le señala una paloma posada en una rama. Cuando Max apunta llega Ágata y, al sonar el disparo caen simultáneamente Ágata y Gaspar, que estaba oculto tras el árbol donde se posaba la paloma. Ágata se recobra gracias a las flores benditas de su corona nupcial. Gaspar muere maldiciendo a Samiel que lo traicionó al dirigir en su contra la séptima y última bala.-

Apremiado por las preguntas de los asistentes horrorizados, Max confiesa que disparó con balas mágicas, El príncipe lo condena al destierro; sin embargo, el ermitaño intercede en su favor, aduciendo que todo lo hizo Max por amor. El príncipe acepta la sugerencia del virtuoso varón y modifica la pena fijando el destierro por el lapso de un año, tras el cual podrá casarse con Ágata y, además, será suyo el puesto de guarda bosques.-

CEDEZ: (fr.disminuir) Retener el tiempo. Hacerlo más lento. (Implica que en breve se volverá al tiempo anterior).-

V.ad.: *Ritenuto*

CELERE: (it.) Rápidamente. Con velocidad

V.ad. *Veloce*

CÉLULA MUSICAL: v. Número cerrado. Número musical.

CENCERRADA: Parodia de una ópera o de un concierto cuyas discordancias y desafinaciones son hechos a propósito.-

V.ad.: *Afinación, Desentonar, Discordante, Engolado, Entremés, Ópera buffa, Ópera cómica, Parodia, Pastiche*

Cenicienta, La (Rossini, Gioacchino). Ópera en dos actos. Libreto de Jacopo Ferreti, basado en el cuento del mismo nombre de Charles Perrault y también en el libreto de Charles Guillaume Etienne para la ópera de Niccolò Isouart. Estrenada en el Teatro Valle de Roma, el 25 de Enero de 1817.-

Mientras Clorinde y Tisbe, hijas vanidosas y muy poco agraciadas del arruinado barón don Magnífico de Montefiascone, ensayan pasos de baile en el semiruinoso palacio, su hermanastra, Angelina, canta junto al fogón.-

Alidoro, consejero del príncipe Ramiro, entra al palacio, disfrazado de mendigo. Su misión, encargada por éste, es conocer las virtudes de las jóvenes casaderas del reino. Clorinde y Tisbe quieren echarlo de inmediato. Angelina, por el contrario, le da disimuladamente un pedazo de pan y una moneda de poco valor.-

Un coro, que anuncia que se llevará a efecto un baile en el palacio del príncipe Ramiro, quien busca una esposa, provoca la alegría de ambas muchachas, las que despiertan a su padre para comunicárselo. Este las reprende por haberle interrumpido

un hermoso sueño que narra, poco después, como de buen augurio a una extraordinaria situación económica.-

Cuando Clorinde y Tisbe van a vestirse para el baile ayudadas por Angelina, ingresa al salón que quedó vacío, el príncipe Ramiro, disfrazado de criado, con el objeto de comprobar si son ciertas las recomendaciones de su consejero Alidoro, respecto de una doncella que allí vive y que considera digna del trono. Al llamado del príncipe viene Angelina que, impresionada por el apuesto joven, deja caer un plato y una taza que trae; reacción que encanta al príncipe, pero la llamada impaciente de sus hermanastras, le impide explicar quien es ella y cual es su ocupación.-

Entra a la sala don Magnífico, ya vestido para el baile. Ramiro le anuncia la entrada de su amo, el príncipe. Este, interpretado por uno de sus súbditos: Dandini, saluda ampulosamente a los presentes. Las dos hermanas compiten entre ellas para ganarse los favores del supuesto príncipe que no se decide por ninguna.-

Poco después, parten todos al baile. Cuando don Magnífico está tomando su sombrero y su bastón, su hija Angelina le suplica que la deje asistir al baile; él, amenazándola de golpearla con el bastón, se lo niega. En ese momento aparece Alidoro ya sin disfraz, que con el censo en la mano, exige la presencia de la tercera hija. Don Magnífico le responde que hace mucho tiempo que ha muerto. Enseguida se va en la carroza con sus hijas que lo esperaban.-

Angelina se queda sola en el ruinoso palacio. De pronto aparece el supuesto mendigo que le suplica le prometa que asistirá al baile, aunque sea sola y sin acompañante.-

En el palacio, Dandini pide al príncipe que lo releve de la obligación de representarlo, cansado de la persecución incesante que es objeto de parte de las dos hermanas. Riéndose el príncipe Ramiro lo rehusa. Al salir de la habitación y ser descubierto, como una salida para que lo dejen en paz, les ofrece casarse con una de ellas y dar a la otra como esposa a su escudero allí presente. Ambas rotundamente lo rechazan.-

Al instante aparece Alidoro anunciando la llegada de una dama. Van a recibirla. Cuando ella se quita el velo, todos quedan deslumbrados por su belleza. Don Magnífico se asombra del parecido de esa dama con Angelina. Dandini, más preocupado de la comida que de otra cosa, invita a todos a sentarse para la cena.-

Don Magnífico, después de comer, elucubra sobre su futuro como miembro de la familia real, ya que estima, pertenecerá a ella cualquiera que sea su hija la elegida como reina. Mientras tanto Angelina entra al salón del baile. Allí se enfrenta con el escudero, que es el príncipe disfrazado y, cuando éste quiere darle a conocer sus sentimientos no se niega a recibirlos, sino que se limita a mostrarle su brazalete diciéndole que la busque y que por él la reco-

nocerá y, si sigue enamorado de ella, será el momento de hablar de amor. Luego, se va del palacio.-

El príncipe dispone que la encuentren y la traigan a su presencia, mientras Alidoro se felicita por el buen resultado de sus gestiones para lograr una reina. Don Magnífico, ajeno a todo lo ocurrido, al preguntarle a Dandini cual de sus dos hijas es la elegida, lo desengaña manifestándole que él es un simple criado, ante la furia de éste.-

Angelina se encuentra junto al fuego. En medio de un temporal llegan las dos hermanas y don Magnífico, furiosos por la burla de que fueron objeto.-

Frente a su casa, se atranca un carruaje; desperfecto que se debe a la acción de Alidoro que viajaba junto a Dandini y el príncipe. Pretenden pedir refugio de la tempestad en el derruido palacio. Allí, todos se reconocen. Don Magnífico está convencido, al ver a Dandini, que ha recapacitado y viene en busca a una de sus hijas. Ordena bruscamente a Angelina que traiga un sillón para el príncipe y ella lo lleva donde Dandini. Luego al reconocer que el escudero que ella amaba es el príncipe trata de esconderse, pero Ramiro, que ha visto el brazalete, declara que ella es la elegida para su esposa. Don Magnífico cree que todo se trata de una broma. El príncipe le señala que no es una burla, pues fueron sus dos hijas quienes así lo han querido al negarse a casar con un simple escudero.-

Cuando Angelina, elegida reina, pide indulgencia al enfurecido príncipe, para su padre y sus dos hermanastras por el tratamiento que ha recibido de ellos, Clorinda y Tisbe orgullosamente rechazan su intercesión.-

Tras la ida del príncipe y Angelina, Alidoro les aconseja que olviden su orgullo herido y pidan perdón.-En medio del júbilo con que son recibidos por la corte, Angelina logra que el príncipe perdone a su padre y hermanastras que se han humillado ante ella.-

CENTO*:* v. Pasticcio

CERCAR LA NOTA: Ornamento que consiste en un pequeño adelanto o leve anticipación de la nota siguiente.

Ej: (Re-DO-Do) o también en forma de una nota de paso, (Mi-RE-Do)

V.ad.:Anticipación, Apoyadura, Ornamento

CESURA: **1.** Breve pausa en el verso que señala el ritmo; **2.** Ornamento consistente en sostener una nota por un mayor tiempo que su valor escrito; **3**. Indicación del lugar donde debe respirar el cantante o el instrumentista de aliento; **4.** Detención del compás

La respiración, los silencios, las ligaduras, etc. son pausas del fraseo.

V.ad.: *Aspiración, Fraseo, Pausa, Pausa de aliento*

CHACONA: Tañido de varios instrumentos para servir de fondo a una danza airosa y espectacular acompañada a veces, en España, por castañuelas-

Esta música, que se acostumbra a variar con numerosas repeticiones de un dibujo muy corto, ofrecía una disposición favorable a los ballets introducidos en las óperas. Por ello, eran casi imprescindibles como culminación en la mayoría de las óperas francesas del siglo XVIII.-

CHALEUR: (fr.pasión): Con calidez

CHANSON: (fr.): Canción

Charpentier, Gustave: Compositor francés (1860-1956). A los 15 años de edad, ingresó, como empleado, en una fábrica de tejidos en Tourcoing; ciudad a la que se habían trasladado sus padres desde Lorena, donde nació Gustave. Al cabo de dos años lo envió su jefe al Conservatorio de Lile, donde obtuvo algunos premios. Al tiempo, recibió una beca de la ciudad de Tourcoing, para continuar sus estudios en el Conservatorio de París, donde tuvo como profesor de armonía Massenet. En 1887 obtuvo el Premio de Roma.

Su estancia en la capital italiana le inspiró la obra "Impressions d'Italia" una de sus composiciones más famosas.-De vuelta a París, se instaló a vivir en el barrio de Montmartre, atendido a que desde su juventud y, por la experiencia ganada en la fábrica de tejidos, tenía un gran amor e interés en la clase popular. En su honor compuso la ópera "*Louise"*, basada en ese barrio parisiense, donde pone en relieve la situación de agobio y desesperanza de la clase obrera. Obtiene su representación en la Opéra-Comique un extraordinario éxito (1900). Fue estimada una obra maestra en muchas ciudades, tanto de Francia como del extranjero, donde fue representada. Este triunfo animó a Charpentier a continuar la historia de "*Louise*" en una trilogía. La segunda parte "*Julián",* fue un fracaso lo que le hizo desistir de este proyecto.-

Dedicó Charpentier, buena parte de su actividad, a la educación de las clases humildes. Para ello, funda la "Oeuvre de Mimi Pinson" donde educó por años a obreras parisienses en el arte musical.-

Murió en París casi olvidado. Su ópera maestra "*Louise"* debe su éxito a su fácil vena melódica, así como al naturalismo y sentimentalismo del libreto escrito por el propio Charpentier. Con la técnica del leit motivo, heredado de Wagner, con una melodía genuinamente francesa, dulce y especial de París y con audacias veristas, creó un estilo muy particular dando el primer paso para emancipar a la ópera francesa del drama musical Wagneriano.-

Cherubini, Luigi: Compositor italiano (1760-1842*).* Hijo de un músico de un teatro de Florencia, aprendió música con él desde su niñez. A los dieciséis años, ya había compuesto un número importante música religiosa. En 1778, el gran Duque de Toscana lo tomó bajo su protección y lo envió a estudiar con Sartri, en Venecia. Este lo inició en el camino de la ópera, pues con antelación se había orientado a la música religiosa. En Venecia comienza a compo-

ner una serie de óperas siguiendo el estilo de la escuela napolitana. Con la pensión que le había asignado su protector, decide trasladarse a Londres (1744) donde estrenó un par de óperas.-

En 1775 muda su residencia a París donde fue presentado en la Corte de María Antonieta. Gracias a su apoyo, logra su primer encargo: la ópera "*Demophon*" (1788) y la dirección musical del Théâtre de Monsieur que se inauguró el año siguiente. En el intertanto termina para Turín "*Ifigenia en Aulide"* acogida en esa ciudad con total aceptación. En cambio *"Demophon",* presentada en Francia, fue recibida con frialdad, razón por la cual, tuvo que cambiar radicalmente su forma de componer abandonando el estilo italiano napolitano a favor de uno más dramático y expresivo y con libretos franceses. El éxito de sus nuevas composiciones fue grande. Tiempo después, necesitado de dinero se vio obligado a componer un buen número de "pasticcio", de moda en los primeros decenios del siglo, para intercalarlos en las óperas italianas que se representaban en el *Théâtre de Monsieur* que él dirigía.-

Durante la Revolución, vivió en Grillon donde continuó componiendo óperas y música religiosa. Con Napoleón fue designado profesor de la Escuela de Música de la Guardia Nacional y después, cuando se convirtió en el Conservatorio de París, conservó su cargo. La carrera de Cherubini, prosiguió en adelante con brillantez. Fue, poco a poco, abandonando la ópera para dedicarse sólo a sus tareas docentes y a la música religiosa. Fue tal su fama, que se le consideró en su tiempo como un igual a Beethoven. Salvo sus óperas: "*Medée"* y "*Anacreonte",* su música vocal fue olvidada; no así su música instrumental que sigue en parte totalmente vigente, especialmente sus sinfonías, misas y cantatas.-

Cherubini, como escritor de óperas, se inicia componiendo en el estilo de la escuela napolitana, cambiándolo, pero no abandonándolo del todo, por una forma más dramática y expresiva que se usaba en Francia de aquel entonces. Por ello, constituye una transición entre estos modos de componer. Así como también, es un puente entre la reforma propugnada por Gluck y la ópera italiana.-

Lo que más resalta en las óperas de Cherubini es la elegancia en el tratamiento de las voces y la cuidada instrumentación tendiente a atenuar su intensidad.-

CHELLETA PE' MMUSECA: (**it.**) ***v.*** Ópera buffa

CHILLÓN: Sonido desagradable, áspero o violento
V.ad.: *Grito*

CHIAMATA: (it. convocatoria) En las antiguas óperas italianas pieza a manera de fanfarria que imitaba los cornos de caza.

CICLO: 1. Denominación dada a toda línea musical que tiene principio y terminación propios que limitan y establecen su separación del resto

de la trayectoria de que forma parte; **2.** Conjunto de obras especialmente vocales y vinculadas musicalmente con otras.-

Ej.: *(2ª.acep.) "El anillo de los Nibelungos" que comprende la tetralogía: "El oro del Rhin", "La Walquiria"," Sigfrido" y "El ocaso de los dioses" de Wagner.*

CIERRE: **v.** Cadencia

Cilea, Francesco: *Compositor italiano (1866-1950).* Dedicó la mayor parte de su vida a la pedagogía. Primero, como profesor de piano y armonía en el Conservatorio de Nápoles y después, en el de Florencia.-

Estrenó su primera ópera" *Gina*" en 1889. Su éxito le proporcionó la oportunidad de presentar en Florencia "*La Tilda*" (1892) recibiendo una elogiosa crítica tanto en Italia como de los antiwagnerianos en Alemania. Escribió en 1897 "*L'Arlesiana*" y en 1902 la que sería su obra maestra: "*Adriana Lecouvreur*", que se representa frecuentemente en nuestros días. Tardó muchos años en componer otra ópera. Lo hizo en 1932 con "*Gloria*".-

Las óperas de Cilea tienen evidentes influencias del verismo; pero, habida consideración su estilo ecléctico, no puede evitar otras influencias. Así, si bien los temas que trata en ellos son evidentemente veristas, su expresión en muchos de sus pasajes, especialmente en las arias, obedecen a la escuela del Bel canto.-

Cimarosa, Doménico: Compositor italiano (1749-1801). Hijo de un albañil, quedó huérfano a los cuatro años de edad, con motivo de haberse caído su padre de un andamio. Fue protegido por un fraile que comenzó a enseñarle latín y música.-

Asombrado por sus dotes musicales, le consiguió la entrada al Conservatorio de Loreto. Allí se distinguió no sólo en composición, sino además en violín, clave, órgano y canto. Contrajo matrimonio y fue ayudado generosamente por su suegro lo que le permitió dedicarse por entero a la composición. En 1773, cuando tenía veinticuatro años, debutó con éxito en Nápoles como compositor de óperas; éxito que continuó obteniendo donde éstas se presentaron. En especial, lo logró con su ópera "*L'italiana in Londra*" que lo ubicó, de inmediato, entre los grandes operistas de su época.-

Cimarosa, que a lo largo de su vida compuso setenta y ocho óperas, pudo medir muy joven su popularidad con el favorito de la escena de esa época: Paisello. En 1780, fue invitado a Rusia por la reina Catalina. En San Petersburgo, presentó algunas óperas compuestas especialmente para la Corte. La poca aceptación que éstas obtuvieron y lo poco saludable que le era el clima, hizo que pidiera permiso para abandonar Rusia. Lo hizo, tres años después de su llegada. Regresó a Italia, pasando por varios países, siendo aclamado y colmado de regalos.-

En Viena, el emperador Leopoldo II, le encargó la composición de una nueva ópera. Compuso su obra más conocida; "*El matrimonio secreto*" (1792), la que lo hizo famoso en

toda Europa. Mientras esta ópera se presentaba en Italia, donde causó sensación, Cimarosa, continuó viviendo en Nápoles, cimentando su prestigio con esta obra y otras que continuó elaborando.-

Como miembro del partido Republicano de Nápoles, compuso para la República Partenopea el himno partidario, por lo que, a la caída de la República, Cimarosa fue encarcelado y condenado a muerte. Fue después absuelto con la condición de abandonar definitivamente el reino. Murió cuando se trasladaba a Venecia.

Cimarosa, fue, tal vez, el mayor maestro de la ópera bufa napolitana y, uno de los más importantes compositores del llamado estilo galante, que corresponde al rococó.-

ciudad muerta, La: (Korngold, Erich Wolfgang) Ópera en tres actos. Libreto de Paul Schoff basada en la novela, Bruges la morte, de Georges Rodenbach. Estrenada simultáneamente en la Ópera de Hamburgo y en la Ópera de Colonia el 4 de Diciembre de 1920.-

Acaba de morir Marie, esposa de Paul a quien éste adoraba. En Brujas, ciudad donde vivían, ve éste, en su planificación, el símbolo de la muerte de su cónyuge. En forma enfermiza guarda en su dormitorio todo aquello que perteneció a Marie, incluso un cuadro donde ella aparece con su arpa y un laúd y también una trenza de su cabello dentro de un frasco.-

Una noche, mientras pasea por la ciudad, se encuentra con una mujer casi idéntica a Marie: Marieta. Paul la lleva a su casa en la creencia de que si ella entra en el dormitorio, su esposa volverá a la vida. Marieta, una bailarina, descubre el cuadro dándose cuenta que la mujer allí pintada es igual a ella. Luego se marcha a un ensayo de su compañía la que se encuentra preparando una ópera. Paul que ha quedado conmovido, vé, en una visión, la aparición de su esposa que, saliendo del cuadro, le aconseja que viva su vida. Posteriormente, Marie se transforma en Marieta y comienza a danzar.-

Frank, amigo de Paul, que acaba de llegar a Brujas, lo encuentra sobreexcitado por todo lo que le ha ocurrido y, además, culpable de haberle sido infiel a Marie al entrar a otra mujer al dormitorio conyugal. Ha contribuido además a ello que su empleada, Brigitta, escandalizada, ha dejado su empleo, tomando los hábitos de monja.-

Mientras Paul está sentado frente a la casa de Marieta, ve que su amigo Frank que, al igual que él, se ha sentido excitado por la sensualidad de Marieta, está ingresando en la casa de ésta. Lo increpa violentamente, rompe con su amigo y le quita las llaves de la casa.-

Esa misma noche sentado a orillas del canal ve pasar una barca donde viajan los actores y cantantes de la compañía. Marieta va abrazada con uno de ellos. Al son de las campanas que tocan a difunto, ambos

bailan representando en la danza la resurrección de Marie. Paul, llama severamente la atención a Marieta explicándole que en ella sólo ve a su esposa difunta y de ahí el atractivo que le produce. Marieta entonces se percata que tiene que luchar con Marie usando, para vencerla, sus poderes de seducción. Cuando Paul desea entrar en la casa de Marieta después de dejar su enojo, ésta le señala que para derrotar a su esposa todo debe ocurrir en el hogar de su matrimonio.-.

A la mañana siguiente y frente a la ventana de su casa, Paul ve pasar una procesión. Se oyen los cantos. Cuando llega el obispo todos se arrodillan y Paul, dentro de la pieza, también. Marieta se ríe de él. Paul contrariado proclama su firmeza en el amor. Marieta prosiguiendo sus burlas extrae la trenza de Marie del frasco de cristal y se la coloca alrededor del cuello. Paul, fuera de sí, la estrangula con la misma trenza gritando: Eres como ella, Marie. Todo se esfuma.

Paul está solo. La trenza está dentro del frasco, nadie la ha tocado. Brigitta sigue siendo su empleada que le anuncia la visita de Marieta que había olvidado su paraguas. Al irse se saluda con Frank que viene llegando. Paul convencido de que no existe resurrección posible se marcha para siempre de Brujas.-

CLAMOR: Conjunto de gritos indistintos y vehementes proferidos por una multitud.-

Ej.: *Marcha fúnebre. Escena final de "Hamlet" de Thomas*

V.ad.: *Gemido.*

CLAQUE: (fr. sonar, batir) Grupo de personas que asisten a un espectáculo musical o teatral, con el objeto de aplaudir o de manifestar su reprobación, en momentos señalados, buscando con ello algún provecho.- Esta costumbre comenzó en la Ópera de París a principio del siglo XIX con el fin de enseñar al público el momento en que debe aplaudir y no interrumpir la representación en momentos inconvenientes. Posteriormente, la claque se transformó en una forma, en el que los cantantes y compositores que la pagan, se aseguran el éxito o el fracaso de sus rivales.-

CLÁSICO, CLASICISMO: Términos comúnmente usados en forma muy vaga pero con dos sentidos distintos: a) Serio, culto, perteneciente a una tradición refinada y escrita diferente, digno de ser estudiado como modelo en cualquier género; por ejemplo, de lo popular y folklórico y b) Opuesto a "romántico" en apariencia, estéticamente más dependiente de la atracción formal que de la estimulación emocional.

En música: el concepto de música clásica se ha atribuido indebidamente no sólo a la música del siglo XVIII y parte del XIX, sino además, a cualquier género de música histórica ya consagrada y anterior a nuestra época.-

COBERTURA DE LA VOZ, V: Voz, cobertura de la

COL FIATO: (it. con aliento). Cantar con el aliento. Se realiza apoyando

la emisión de la voz en la fuerza del aliento, lo que hace que ésta salga forzada.-
V.ad.: *Aliento, Falsete, Fiato, Sul Fiato.*

COLOCACIÓN DE LA VOZ: ***v.*** Voz, colocación de la

COLOCACIÓN ANTERIOR DE LA VOZ: **v.** Voz, resonancia

COLOR: Adorno de una melodía por medio de ornamentos y flores
No sólo el color es adorno sino también, parte integral en la elaboración de elementos de la composición misma.
V.: *Colorear, Coloratura, Timbre*

COLORATURA: (it. colorear) **1.** Ornamento elaborado, improvisado o escrito de una melodía vocal; **2.**Término aplicado a voces agudas femeninas capaces de ejecutar pasajes rápidos de gran virtuosismo por hallarse éstos en el registro extremo superior; **3.** Canto con muchos adornos ornamentos, vocalizaciones, escalas, acordes, etc., casi siempre sin letra;; **4.** Canto ágil y florido.-
Hoy la coloratura está referida, en general, a la voz de soprano y para papeles tales como la Reina de la Nocha en "La flauta mágica" de Mozart, Lucía en "Lucía de Lammermour" de Donizetti en el "Barbero de Sevilla" de Rossini, etc.
V.ad.: *Agilidad, Colorear, Florido, Improvisar, Notas de adorno, Ornamento, Soprano de coloratura, Vocalizzo.*

COLOREAR: **1.** Adornar la melodía por medio de ornamentaciones; **2.** Parte integral en la elaboración de elementos de las composiciones; **3.** Ornamentación improvisada.-
V.ad.: *Coloratura (1ª.acep.), Improvisar (1ª.acep.)., Notas de adorno, Ornamentos.*

COLLA PARTE: (it. con la voz principal) **1.** Indicación para que la orquesta se ajuste a la voz solista y sigan el tempo y el fraseo; **2.** Aviso dado al ejecutante, en las óperas antiguas, para doblar la parte vocal.-
V.ad.: *Da capo*

COME STA: (it. como está) Sin improvisaciones.
Locución usada por los compositores para prohibir a los cantantes que introduzcan, arbitrariamente en sus óperas, adornos o pasajes con fines de virtuosismo y lucimiento y se interprete "tal como está" escrita.
V.ad.: Faralá, Secco, Semplice, Variación

COMEDIA: Obra teatral en cuya acción predominan los aspectos festivos o humorísticos y cuyo desenlace es casi siempre feliz.
Su objeto suele ser la sátira o el estudio de las costumbres o de los caracteres. Esta denominación fue adoptada por las óperas cuyos libretos correspondían a estos conceptos.-

COMEDIA HUMORÍSTICA: **v.** Farsa

COMEDIA LÍRICA: **v.** Comedia musical.

COMEDIA MUSICAL: Obra teatral de género cómico cuyo objeto era la sátira de las costumbres o de sus caracteres. En alguna de ellas se mezclaba el canto y/o el parlato o el declamado.
Este nombre fue adoptado para las

obras escénicas musicales que no alcanzaban el nivel de operetas y que respondían a este concepto. A principios del siglo XX la comedia musical, con una reducción de los elementos operísticos de la opereta, emergió poniendo énfasis en argumentos contemporáneos y en melodías pegajosas.-

V.ad.: *Ópera bufa, Ópera cómica, Opereta*

COMÉDIE LARMOYANTE: (fr.lagrimeando): Teatro callejero hecho por actores profesionales.

V.ad.: Commedia dell'arte, Ópera semiseria, Passacaglia (3ª.acep.)

COMMEDIA DELL' ARTE: Se originó en Italia en el siglo XV. Se caracterizaba por una gran teatralidad, alta destreza física, acrobacia, máscaras y canto. Su influencia en la ópera es enorme y se mantiene hasta estos días. El enredo y los personajes de la commedia dell'arte han sido adoptados en todo o en parte por muchos compositores y libretistas para los temas de sus creaciones.-

En su primera época carecía de música y de canto, no así después. Se la consideraba como el teatro de la improvisación, porque si bien tenía una estructura de sucesos predefinida, lo que se improvisaba era el argumento como asimismo el diálogo y su mínima escenografía. Alguno de sus personajes eran permanentes (Arlequín, Colombina, Pierrot, Payaso y Pantaleone, etc.), y tenían características muy marcadas: usaban la misma máscara y una misma vestimenta para el personaje que representaban constituyendo éste el arquetipo de una persona común o conocida o al menos, imaginable por los espectadores; los demás personajes de la comedia eran transitorios y estaban sujetos a las necesidades del argumento. Este era improvisado, como se dijo, como asimismo lo era el diálogo y la escenografía. La trama, generalmente, estaba requerida a un rico mercader, una esposa joven e infiel, un abogado enamorado y sin escrúpulos y un criado cómico. El tema, comúnmente eran los celos, la infidelidad, los embrollos amorosos, etc.

Ej.: *" "La serva padrona" de Pergolessi; "La noze di Fígaro" de Mozart; "El amor de los tres centavos" de Prokofiev; "Pagliacci" de Leoncavallo; "Ariadna en Naxos" de Richard Strauss.*

V.ad.: *Boca cerrada, Comedia larmoyante, Pantomima, Passacaglia (3ª. acep.)*

COMMEDIA PER MÚSICA: **v.** Ópera cómica.

COMPARSA: **1.**Conjunto de personas que no cantan pero que si actúan en una ópera; .**2.** Personaje secundario en una representación escénica.-

V.ad.: *Comprimario (1ª.acep.), Doblar (2ª.acep.), Partiquino.*

COMPAS: **1.** Modo de dividir y subdividir el tempo musical, oponiendo a la libertad del ritmo un orden periódico; **2.** Pulso básico en la interpretación de una obra; **3.** División métrica musical, marcada en el papel, como la distancia entre dos líneas divisorias; (compás de dos tempos);. **4.** Ritmo, (en el sentido de seguirlo).-

Un número determinado de duraciones forma un tempo y un número determinado de tempos, forma un compás.-
V.ad.: *Contratiempo, Duración, Misura, Ritmo, Tempo.*

COMPOSICIÓN: **1.** Arte de crear obras musicales; **2.** Resultado de un acto deliberado de elaboración de una pieza musical.-
V.ad.: *Estilo (1ª.acep.)*

COMPOSITOR: Autor de una obra de música.-
V.ad.: Estilo (2ª.acep.)

COMPRIMARIO: (con el principal) **1.**Cantante de apoyo en la ópera y quien lo representa. (Aquel que sostiene al cantante principal); **2.** Papel de importancia secundaria que raramente tiene pequeñas partes de solista.-
Los papeles en la ópera son principales o comprimarios. El papel de principal puede ser muy pequeño, pero es llamado tal si contiene un "solo". El comprimario o secundario solamente participa en ensambles, recitativos, etc.
Ej.: *Biteroff en "Tannhäuser" de Wagner; Goro en "Madama Butterfly" de Puccini; Clorinda en la "Cenicienta" de Rossini"; Siebel en "Fausto" de Gounod; Edmundo en "Manon Lescaut" de Puccini*
V.ad.: *Aria con partiquino, Comparsa (2ª.acep.), Doblar (2ª.acep.), Papel, Partiquino.*

CON BRÍO: De modo vivaz.-

CONCEPCIÓN: Interpretación personal que de una composición musical hace un artista.-
V.ad.: *A Capriccio, Interpretar*

CONCERTADO: (it.en forma acordada): **1.** Conjunto. (Pasaje musical en que participan todos o casi todos los personajes de la ópera y que tiene como contraste al coro). **2.** Coro ejecutado por un pequeño grupo de personas en forma simultánea, donde cada uno de los cuales tiene parte como solista.
Dependiendo del número de participantes el concertado recibe los nombres de dúo, terceto cuarteto, etc. Por regla general los concertados se ubican al final de cada acto o al final de la ópera.-
Ej.: *(1ª.acep.): Pria de dividerci (Elvira, Zulma, Lindero, Isabella, Mustafá, Haly, Tadeo y coro). Acto I de "La italiana en Argel" de Rossini; A terra si, nel livido fango (todos) Acto III de "Otelo" de Verdi; (2ª.acep.): Noin ti fidar, o misera (Elvira, Ana, don Juan, don Octavio) Acto I de "Don Giovanni" de Mozart.*
V.ad.: *Conjunto, Ensemble, Música concertada, Ripieno, Solista, Solo (1ª. acep.), Vaudeville*

CONCERTANTE: **1.** Estilo de composición vocal-instrumental de los siglos XVII y XVIII en que uno o más cantantes o instrumentos son tratados como solistas, (en oposición o contraste con el conjunto: Ripieno). **2.** Obra musical para dos o más ejecutante en la cual, uno de ellos debe cantar o tocar una parte de solista.-***V. ad****. Concertado, Concierto (2ª.acep.), Ripieno, Solista, Sólo.*

CONCERTATO: v. Concertado

CONCIERTO: **1.** Ejecución musical

realizada ante una audiencia sin representación escénica; **2.** Cualquier audición musical en varios movimientos con o sin instrumentos solistas.-
V.ad.: *Concertante, Recital*

CONCITATO: (it. excitado, agitado) **1.** Estilo dramático-agitado de algunas óperas del siglo XVII; **2.** "Estilo de interpretación dramático demostrativo de agitación espiritual" (Monteverdi).-
Ej.: *"El combate de Tancredo y Clorinda" de Monteverdi*

CONCLUSIÓN: v. Final

CONCORDANCIA: Combinación de sonidos agradables al oído.-
El término concordancia es subjetivo y sólo se emplea en las descripciones estéticas.
V.ad.: *Consonancia*

CONCORDANTE: Antigua denominación dada a la voz de barítono.-

Condenación de Fausto, La (Berlioz, Héctor) Leyenda dramática en cuatro partes. Libreto del compositor y de Almire Gandonnière basado en la primera parte de Fausto de Goethe. Estrenada como concierto en la Opéra-Comique de París.

Se hace necesario tener presente que esta obra fue concebida como una especie de oratorio o leyenda de concierto. Es por ello, que Berlioz tituló su obra como leyenda dramática. A eso también se debe su división en partes que presentan escenas de la vida de Fausto, más que un relato continuo sobre este personaje. El 18 de Febrero de 1893 fue estrenada en la Ópera de Montecarlo convertida como ópera escenificable por su director: Raoul Gunsbourg.-
Primera parte: Sobre una meseta en Hungría, Fausto contempla la salida del sol. Subyugado por este espectáculo, repasa su filosofía sobre la vida y sobre el mundo. Desde lejos llegan a sus oídos música y cantos: un baile campestre, la marcha de Rakoczy; acordes rústicos y guerreros. Ello le hace recordar lo efímero de la vida y de la naturaleza humana.-
Segunda parte: En un lugar de Alemania, Fausto está en su laboratorio. Se siente viejo y amargado; la vida es amable y alegre para todos, pero ya no lo es para él. Está a punto de poner fin a su vida, vaciando sin arrepentimiento la copa de veneno. Lo detiene un coro de pascua que se oye desde una iglesia cercana. Así lo encuentra Mefistófeles al comparecer a su llamado. A cambio de su alma le ofrece poder, riquezas, felicidad, placer. Fausto no desea eso; por ella, pide solamente juventud. Así comienza el inquietante viaje con el demonio.-
Se detienen a beber con estudiantes en la taberna de Auerbach de Leipzig. Uno de ellos entona la canción de la rata y Mefistófeles le responde con el canto de la pulga. La animación y los nervios se acrecientan. Fausto pide al demonio, antes de que se llegue al paroxismo, continuar el viaje, pues siente asco de esta "bestialidad en toda su grandeza".-.

Fausto y el diablo se van por los aires y aterrizan a orillas del río Elba; Sílfides y Gnomos le presentan, como por encanto al adormecido Fausto, la figura de una joven: Margarita. Este, al despertar, suspira por ella. Mefistófeles le promete que la entregará en sus brazos.-

Tercera parte:. El demonio conduce a Fausto a casa de Margarita. Esta regresa a casa cantando la balada del rey de Thule con lo que demuestra su inocencia y candor. Mefistófele llama en su favor los fuegos fatuos para embriagar y trastornar los sentidos de la joven y él mismo canta, para perderla con mayor rapidez. Cuando Margarita pretende ir a la iglesia, el diablo logra detenerla presentándosela a Fausto. Al entrar la pareja a la casa de Margarita, donde es seducida, Mefistófeles divulga el pecado de la muchacha por todo el pueblo.-

Margarita creyendo dar a su madre un somnífero, que el demonio le había conseguido para adormecerla y así no estorbar a sus amores, la mata. Es acusada de asesinato y llevada a la cárcel.-

Cuarta parte: Margarita, abandonada por Fausto, se encuentra en la cárcel recordando las horas felices pasadas con su amante. Este ha huido a una cueva donde conjura a Mefistófeles para que se presente. Cuando aparece, le pide que la salve. El demonio promete ayudarlo, pero debe firmarle el contrato por el cual le entrega su alma. Fausto lo firma sin haberlo leído, fiel a su consigna "que importa el mañana si lo valioso es el presente".-

Después de haber firmado el acuerdo, ambos corren en la noche montados en caballos negros. De pronto un abismo. El infierno se abre y Fausto es recibido por los espíritus de las tinieblas. Mientras tanto, coros angelicales anuncian la salvación de Margarita: perdonada a causa de su gran amor.-

CONDUCTOR: **1.** Partitura abreviada de que sirven algunos directores de orquesta para dirigir la ejecución; **2.** En Inglaterra, director de orquesta.- ***V.ad.:*** *Director musical, Particella (2ª.acep., Partitura.*

CONJUNTO: **1.** Pieza para dos o más cantantes, o para todos los solistas y el coro. (Tales trozos musicales suelen ocurrir al final de un acto o al final de la ópera); **2.** Reunión de todos lo elementos que integran una obra musical: vocales, instrumentales, etc. 3. Grupo de músicos que tocan juntos.

La calificación de buen o mal conjunto se refiere al equilibrio y unificación que logran en la ejecución de una pieza musical.

V.ad.: *Concertado (1ª.acep.).*

conjurados, o la guerra doméstica, Los (Schubert, Franz). Singspiel en un acto. Libreto de Ignaz Castelli, basado en la comedia Lysistrata de Aristófanes. Estrenada en Frankfurt, el 28 de Agosto de 1861.-

La condesa Ludmilla von Ludenstein ha convocado a una reunión en su palacio a todas las esposas de los guerreros que residen en la comar-

ca. Es su deseo, que allí se acuerden medidas para obtener que sus maridos se queden en sus hogares, dejando de lado las luchas guerreras en que de continuo participan, que significan su constante ausencia.-

Da la casualidad, que se ha producido una breve tregua que trae de vuelta a los guerreros a sus casas. Udolín, paje del conde, es uno de los primeros en volver, pues quiere aprovechar el único día libre que tiene para estar con su amada Isella. Cuando se entera por ella la reunión que prepara la condesa, consigue de Isella le permita asistir disfrazado de mujer.-.

Elena, sobrina de la condesa, sólo ha podido convivir con su marido Astolfo un día, pues inmediatamente después de la boda tuvo que marchar a la guerra. Cuando entra a los aposentos de su tía no solo es consolada por ella sino que además le informa, que se van acabar sus esperas con motivo de la reunión de mujeres a la que ha convocado.-

En la reunión, con la presencia de Udelín disfrazado de mujer, la condesa señala la injusticia que se está cometiendo con todas ellas al estar condenadas a la soledad; propone por ello que, cuando regresen sus maridos, se nieguen a satisfacerlos amorosamente hasta obtener de ellos la promesa de no volver a las guerras. Al enterarse de la llegada del conde y sus soldados aprueban, además, no salir a recibirlos.-

Udelín corre a informar a su amo sobre la reunión de mujeres en su castillo y de lo aprobado en ella. El conde y sus caballeros acuerdan hacer fracasar la conjura adoptando la misma actitud fría y distante de sus mujeres. Llegado el momento del encuentro la frialdad es general entre ambas partes. Las mujeres quedan sorprendidas que los hombres hayan reaccionado, a la actitud de ellas, con una mayor indiferencia.-

Mientras tanto Elena y Astolfo acuerdan no cumplir sus respectivos pactos y felices se abrazan. La condesa, por su parte, intenta inútilmente convencer a su marido. El conde se retira de sus habitaciones y Udelín explica a la condesa que los varones han decidido volver a la guerra, si las mujeres no se presentan vestidas con armaduras y dispuestas a acompañarlos al campo de batalla.-

Elena se presenta con su armadura ante la condesa; ésta para ver como le sienta, se deja poner la cota y toma la lanza y el escudo. En ese momento entra al conde y creyendo que ella se ha vestido según sus órdenes, feliz la besa.-

Cuando la condesa teme verse rechazado por las demás mujeres por haber claudicado, ve que todas ellas se han puesto armaduras y no puede protestar, puesto que ella también viste esas prendas.-

Finalmente, hombres y mujeres, pactan un acuerdo avalado por el conde, según el cual y en consideración de haber participado en suficientes batallas, nadie volverá a combatir.-

Todos aplauden la decisión, comentando acerca de lo poderosas que

son las "armas" que disponen las mujeres.-

CONSERVATORIOS: Escuelas especializadas en la enseñanza musical.-

CONSONANCIA, CONSONANTE: **1.** Cualidad de dos o más sonidos que oídos simultáneamente producen un efecto agradable. (Buena consonancia); **2.** Intervalo que ofrece al oído una sensación de reposo sonoro. (Lo opuesto es disonancia). ***V.ad.:*** *Disonancia, Concordancia*

CONSUETA: ***v.*** *Apuntar, Pasante, Repetiteur*

cónsul, El (Menotti, Gian Carlo). Ópera en tres actos. Libreto del compositor. Estrenada en el teatro Schubert de Filadelfia, EEUU el 1 de Marzo de 1950.-

John Sorel es un luchador contra la dictadura que se enseñorea en un país de Europa. Todo el poder dictatorial cae sobre él para eliminarlo. La policía lo persigue. Tiene que mantenerse oculto. Sólo furtivamente puede juntarse con su esposa e hijito. Finalmente busca su salvación en el exilio en otro país donde impera la libertad.-

Desde ese momento, su mujer batalla por la obtención de un pasaporte que le permita entrar legalmente al país de exilio de su marido. En el consulado, cae sobre su petición, como una mala pesadilla, el formulismo, el mecanismo, la burocracia, la que hace que su caso, se convierta en un mero trámite: un número. No quiere admitirlo en un principio, por lo que le solicita a la secretaria hablar con el cónsul. Se presenta como Magda Sorel, la esposa de un hombre que lucha por la libertad. ¿Para qué? Se le pregunta; ¿por la visación del pasaporte? Habrá, prosigue la secretaria, que verificar la solicitud, el nombre, la edad, el estado civil…. Y el señor cónsul no puede recibirla, porque está muy ocupado,-

Pero Magda no es la única que acude al consulado. En éste, se ha congregado un grupo de seres humanos, que al igual que ella, están empeñados en ingresar a ese país. Allí está la anciana que no habla el idioma, terriblemente perdida en ese mundo complicado y hostil y que viaja, porque la llama su hija, abandonada con su hijito por un soldado; sin que pueda comprender la causa por la que no le permiten ir a cuidar al único ser querido que posee en la tierra. Allí está un señor, imagen de la paciencia, que espera desde hace mucho tiempo el pasaporte del que depende quizás, porque razón, su porvenir. Allí a la vez están Vera Coronel y Ana Gómez. La primera es todo un enigma; la segunda una mujer insignificante que probablemente va a ser la única que reciba la visa y quien, del grupo de pobres diablos que aguardan a diario, es la que menos llo necesita. Frente a ellos está el "poder", el cónsul invisible, la secretaria, una burócrata, que no se da cuenta del sufrimiento de aquellos seres marginales y, allí está también, frente a los que se revelan contra sus destinos, como John y Magda Sorel, la policía se-

creta, la inhumana guardia de todo dictador.-

Mientras tanto en casa de los Sorel las desgracias se siguen la una a la otra: La persecución y fuga de John, la muerte del hijo y de la madre de Magda; la angustia de ésta por la ausencia de noticias de su marido, la falta de dinero y su desesperación después de sus últimas visitas al Consulado, pues las escenas en él no son menos dramáticas. Por ejemplo, cuando un mago que también espera su visa, para enseñar sus habilidades que tal vez puedan ayudarle a conseguirla, se muestra como hipnotizador haciendo moverse las figuras que utiliza, su efecto es espeluznante. Es como la revelación de lo absurdo de la vida en manos de un "poder" para el cual todos somos números, datos, casos, en fin: marionetas.-

John vuelve a su país desesperado por la demora de su mujer y su falta de comunicación con ella. La policía secreta lo aprehende. No cabe dudas sobre su desdichado destino. Magda, por su parte, después de una seria discusión en el Consulado, llega a su casa, entra en la cocina y abre las válvulas del gas. Es su único camino hacia la paz.-

CONTINUO: v. Bajo continuo, Continuum

CONTINUUM: (lat, continuo) **1.** Tejido musical, que sirve de fondo al desarrollo de la trama y que se funde con los números cerrados, recitativos, etc. sin detenerse jamás durante toda la presentación; **2.** Bajo continuo.-

V.ad.: *Bajo continuo, .Número cerrado, Melodrama (3ª.acep.), Preludio (1ª.acep.)*

CONTRALTINO: v. Tenor

CONTRALTO: (it. contra el alto): Significa la tessitura más grave de las voces femeninas. (Su extensión normalmente es de un Fa2 a un Sol4. Su tesitura: Si2 a Si3).-

Este tipo de voz es usada generalmente para aquellos papeles de mujeres de avanzada edad, como asimismo para seres sobrenaturales. Sus voces son muy difíciles de encontrar, por lo que casi siempre son sustituidas por mezzosopranos dramáticas.-

Antiguamente se les llamó "altus", voz alta o contratenor, por indicar una voz masculina más elevada que la del tenor: se trataba del "tenor agudo" cantado por los castrados o por los niños. Fue en el siglo XVIII cuando la contralto adquirió mayor relevancia interpretando papeles masculinos, pues en la época barroca de ese siglo, las voces más apreciadas eran las femeninas, quedando las masculinas, relegadas a un segundo término. Esta época dorada para las contraltos, estuvo estrechamente relacionada también, con la necesidad de sustituir las voces de los castrados que iban desapareciendo paulatinamente.-

Sólo a mediados del siglo XIX se comenzó a hacer una diferenciación real entre las voces de contraltos y mezzosopranos.Es difícil establecer algún tipo de subdivisión entre las contraltos. Es una voz muy característica que no ofrece dudas en cuan-

to a su carácter. El color obscuro y su consistencia son inconfundibles.- Los compositores franceses y alemanes del siglo XVIII, raramente recurrieron a esta voz. Gluck escribió originalmente la parte de "Orfeo" para contralto; al adaptar la ópera italiana para el teatro francés cambió ésta por la de tenor. Por el contrario, Rossini y sus contemporáneos dieron mucha importancia a este registro.

Ej.: *Dalila en "Sansón y Dalila" de Saint-Saëns; Azucena en "El trovador" de Verdi; Jezibaba en" Rusalka" de Dvorak; La cocinera en "El Ruiseñor" de Stravinsky; La ciega en "La Gioconda" de Ponchielle.*

V.ad.: *Alto, Castrado, Falsete, Mezzozoprano, Voz, tesitura de la, Voz, carácter o timbre de la.*

CONTRALTO MASCULINO: Voz adulta masculina con una tessitura que corresponde aproximadamente a la mezzosoprano o contralto femenina.

Usualmente se produce al desarrollar la técnica del falsete, aunque en ocasiones se trata de la voz de tenor muy aguda y ligera por naturaleza.- Esta voz tiene un rango cercano a dos octavas desde aproximadamente el "fa" inmediato inferior al "do" central, hasta "mi", incluso "fa" de la voz soprano. Como es raro hallar un contralto masculino capaz de desempeñarse en el rango con facilidad, algunos se especializan en los registros agudos y otros en los graves.

El contralto masculino suele distinguirse del contratenor en su voz aguda "natural" que usa la técnica de resonancia de "cabeza" para producir una voz potente mientras, que el contratenor la emite en "falsete" con una tendencia hacia el registro grave y menor potencia en la voz.- Los términos "contralto" y "contratenor", suelen usarse indistintamente.-

V.ad.: *Contrateno, Soprano masculino, Tenorino, Voz, registro de la.*

CONTRABAJO: **1.** La voz más grave de los bajos; **2.** Antiguo nombre dado en Francia a la voz de bajo profundo; 3. Instrumento de cuerda y de arco que es el más grave de la familia de las cuerdas.-

CONTRABASUS: (lat. contrabajo): Uno de los nombres que se daban antiguamente a la parte vocal aproximada al bajo y que en la voz masculina actual corresponde al barítono.-

CONTRAPUNTO: (lat. nota contra nota) **1.**Técnica de composición musical que consiste en superponer líneas melódicas;. **2.** Combinación simultánea de dos o más melodías, (una se plantea como contrapunto de, o en contrapunto con otra); **3.** Melodía conocida –llamada también *cantus firmus*– a la cual se le ha agregado una nueva voz, una contravoz.-

En la ópera se expresa en voces que se contestan o replican de manera independiente del tema principal.- En el siglo XVI se difundió en Italia en "contrapunto alla mente" en que organistas y cantores improvisaban las dos melodías, distinguiéndose, por tanto, del "contra-

punto in cartella".-
V.ad.: *Canon, Canto antifónico (2ª. acep.), Himno (1ª.acep.), Imitación (2ª.acep.), Madrigal (3ª.acep), Stretta (4ª.acep.), Verso.*

CONTRATENOR: Voz masculina que debido a una especial conformación de la glotis o gracias a una técnica especial: el falsete permanente, posee un registro femenino. (Desde el punto de vista técnico, existen contratenores sopranos y mezzosopranos).
Los contratenores han asumido actualmente los roles que en el pasado fueron escritos para los castrados. Es importante aclarar, que la elección de este registro, no tiene connotaciones extra musicales.-
Antiguamente solía ser la tercera voz colocada bajo el "discantus" y del tenor. Más tarde cuando se generalizaron las cuatro voces, a mediados del siglo XIII y la consiguiente separación de tesituras, la voz de contratenor se subdividió en dos partes: el "contratenor altus" o sencillamente "altus" y el "contratenor basus" o simplemente "basus". Así se explica el nombre "alto" para una parte que actualmente no puede considerarse alta y explica también, el uso del término "contratenor" aplicado al "alto" masculino.-
Esta voz, que se cultivó especialmente en Inglaterra donde la música sacra de los siglos XVI y XVII presuponía su uso, era interpretada en los coros de mujeres o de niños y por hombres con voz de tenor que cantaban a menudo en falsete. Este método de producción de voz era y es el único empleado para alcanzar el "do de pecho".-
Ej.: *Oberón en "Sueño de una noche de verano" de Britten; Giove en "El retorno de Ulises a su patria" de Monteverdi.-*
V.ad.: Alto (1ª.acep), Castrado, Contralto masculino, Falsete, Falsetista, Voz, registro de la (1ª. acep) Soprano masculino, Tenorino.

CONTRATENOR ALTUS: **v.** Contratenor

CONTRATENOR BASUS: ***v.*** *Contratenor*

CONTRATIEMPO: **1.** Articulación del sonido sobre el tiempo débil del compás sin prolongarlo sobre el tiempo fuerte; 2. Término usado para indicar una entrada a destiempo.-
El contratiempo, que ofrece un extraordinario medio de expresión en la música vocal, pues sirve para superponer ritmos diferentes o para romper la simetría del compás.-
V.ad.: Articulación (1ª.acep.), Compás, Entrada (1ª. y 2ª.acep.), Tempo

COPERTO: (it.cubierto) Técnica vocal en que la calidad de la nota se vuelve más dulce y el timbre más rico, mediante la acción de cubrir las vocales abiertas.-
Con este medio, la voz se hace más expresiva y otorga, con mayor facilidad, coloratura al sonido y a sus matices, aunque implica modificar la emisión exacta de las vocales.-
V.ad.: *Cubrir la nota, Ornamento*

COPIA: Texto tomado exactamente de otro impreso o manuscrito.-
V.ad.: Parodia (1ª.acep.), Plagio, Reminiscencia

COPLA: Poema que consta de una cuarteta u otras breves combinaciones o estrofas, unidas por estribillo que sirven de letras en las canciones españolas. Es el equivalente español del couplet.
V.ad.: *Couplet (1ª.y 3ª.acep.), Estrofa (3ª.acep.).*

CORAL: **1.** Relativo al coro; **2.** Composición para coro compuesta generalmente de cuatro frases musicales cortas, con un calderón y un descanso en la última nota de cada una; **3.** Canto litúrgico al unísono.-
En los primeros siglos de la Iglesia, los cristianos participaban del culto cantando himnos, amén, kyries, etc. La introducción del canto gregoriano, no sólo cambió el significado de la expresión "coral" para referirse a la voz "coro" sino además, transfirió a este grupo de cantantes organizados, la participación de los fieles, dejando al pueblo limitados privilegios como por ejemplo: cantar el kyrie en el oficio de pascua, etc.-
V.ad.: *Canto, Coro*

COREOGRAFÍA: **1.** Arte de la danza y del ballet; **2.** Sistema de anotación y de también planificación de los pasos y movimientos de los personajes de una obra en el escenario.-
Antiguamente era una notación jeroglífica y convencional en las partituras de danza. Actualmente se refiere al plan y dirección de un ballet; incluso diseño y arreglo del escenario.
V.ad.: *Ballet, Danza, Notación, RÉGIE.*

CORIFEO: **1.**Protagonista o primer personaje de una ópera; **2.** El que dirigía o guiaba al coro en las antiguas tragedias griegas y romanas. (Era el encargado de dar el tono, dar las entradas y además, con el pie llevar el compás).-
V.ad.: *Director musical, Maestro interno.*

CORISTA: Cantante que ejecuta una parte en el coro.

CORO: **1.** Agrupación de varias voces para el ejercicio de una interpretación musical por medio del canto; **2.** Lugar físico que ocupan los cantores.-
La estructura interna del coro puede variar según sea el timbre de las voces que lo componen. De ahí resultan sus distintas denominaciones: coro mixto (mujeres y varones), de voces iguales (masculinas, femeninas o de niños), de voces masculinas (hombres solos) que es la más corriente o, también, el utilizado a menudo en la música barroca, (hombres y niños). Atendiendo a la tesitura un coro se divide usualmente, del agudo al grave, en cuatro voces: soprano, contralto, tenor y bajo las que son asumidas por las voces de mujer o de niño (soprano o contralto) y por las voces de hombre (tenor y bajo). Existe también, aparte del coro a cuatro voces recién citado, el de tres voces (soprano, tenor y bajo), el coro de voces blancas (mujeres y niños) etc. Por último, se hace necesario referirse a una técnica coral de grandes posibilidades: el doble coro. Se trata de dos cuerpos corales iguales y completos que por su carácter autónomo producen un

efecto especial cuando son utilizados alternativamente coincidiendo o dialogando. Un ejemplo de doble coro se encuentra en la Pasión según San Mateo de Bach.-

El coro tiene su origen en la polifonía medieval y no sólo se adaptó a la ópera, sino se consideró de obligatoria su presencia. (Si la Camerata Florentina tuvo por finalidad resucitar el drama musical griego, fue lógico, que al tratar de imitar este teatro, se incluyera el coro como elemento esencial en la ópera que fue su producto directo). Por ello, el coro fue recogido en las primeras óperas: *"Daphne"* de Peri y *"Orfeo"* de Monteverdi.-

El coro, en un principio se cantaba al estilo polifónico de la época renacentista – estaba más próximo al coro griego que comentaba la trama, acompañaba la danza y dialogaba con los solistas – fue perdiendo importancia con el desarrollo de la ópera barroca italiana causada principalmente, porque ésta otorgó una mayor importancia a los solistas lo que influyó grandemente en el gusto del público por una parte y, por la otra, lo oneroso que significaba su mantenimiento para el empresariado y teatros de la época. No ocurrió lo mismo en Francia. Por el contrario, adquirió especial relevancia con las óperas de Lully en las que el coro se combinaba con la espectacularidad de la escena y la danza. La reforma de la ópera formulada por Gluck a mediados del siglo XVIII influenciado por la ópera francesa y su voluntad de recuperar el teatro griego continuó considerando el coro como una necesidad vital. No obstante, con la Escuela Napolitana de Cimarosa y Paisello el coro desapareció casi totalmente de la ópera.-

Las ideas de "pueblo" y "nación" rescatadas por el Romanticismo trajeron de nuevo el retorno y auge del coro, erigiéndose como la personificación del pueblo como ocurre con *"Fidelio"* de Beethoven, con *"Norma"* de Bellini y con "*Nabucco"* de Verdi. En las óperas de la escuela rusa el coro se establece como un elemento de principal importancia representando al pueblo oprimido y esperanzado. Ejemplo de ello son "*Boris Godunov"* de Mussorgski y *"Príncipe Igor"* de Borodin. Más tarde, cuando el Romanticismo perdió su valor, en su aspecto reivindicativo, el coro en la ópera se convirtió sólo en un elemento de ambientación.-

Durante el siglo XX el coro ha tenido escaso valor en la ópera, pues se estima que distorsiona el realismo escénico; sin embargo, todavía se presentan óperas con brillantes participaciones corales.-

Ej.: *Cantiamo, facciamo brindisi. Acto II de "El elixir del amor" de Donizetti; Va pensiero. Acto III de "Nabucodonosor" de Verdi; Les voici. Acto IV de "Carmen" de Bize; Prólogo y Epílogo de "Mefistófeles" de Boito.*

V.ad.: *Aumento (2ª.acep.) Concertado, Coral, Director musical, Equale, Ensemble, Maestro interno, Música concertada, Orfeón*

CORONA: 1.Símbolo escrito sobre las notas que señalan al cantante el

deber de improvisar un ornamento en la nota señalada: **2.** Calderón; **3.** Fermata.

CORTE: Supresión de un cierto número de compases realizada en una obra musical para abreviar su duración.- Estos se practicaban especialmente en aquellas obras destinadas a la representación escénica. Cuando en una composición se ha hecho un corte, éste se indica con la expresión "VI-DE". "VI" al principio del corte y "DE" al final del mismo.
Valga como curiosidad que en Viena se hizo un corte tan considerable a la ópera "Tristán e Isolda" de Wagner, que el libreto, en lugar de 172 páginas, tenía sólo 58.-
V.ad.: Disminución, Duración, Reducción.

CORTEJO: Composición con carácter de procesión solemne o de marcha triunfal.
Ej.: *Marcha triunfal. Final del acto II de "Aída" de Verdi*
V.ad.: *Marcha (2ª. acep.), Marcha fúnebre, Procesión.*

COULE: (fr. ligado): Ornamento vocal o instrumental de sucesión rápida ascendente, de diez o más notas, que preceden a una principal, en una sola respiración.
V.ad.: *Acciacatura (2ª.acep.), Escala (2ª.acep.), Fiato, Fioritura, Ornamento.*

COUPLET: (fr. copla, estribillo) 1. Estrofa de un poema en que la música se repite para cada una de las estrofas sucesivas; (así una canción operística puede adoptar la forma de un couplet); 2. Pequeña canción de cabaret, opereta o de moda de carácter humorístico; 3. Canción de carácter popular formada por diversas estrofas unidas unas a otras por estribillo.-
Ej.: *(1ª.acep) Faites-lui mes aveux (Siebel) en "Fausto" de Gounod; J'ai perdu tout tour mon bonheur, Colette) Acto I de "El adivino del pueblo" de Rousseau.*
V.ad.: *Balada (2ª.acep.) Canto estrófico, Capricho, Diminuzioni, Estribillo, Ritornello, Vaudeville.-.*

CREPITAR: Ruido que hace el fuego al arder la madera u otra substancia.-
Ej. Escena final de "El ocaso de los dioses" de Wagner.

CRESCENDO: (it creciendo) **1.**Aumento paulatino o gradual de la intensidad del sonido; **2.**Indicación para prescribirlo. (Su opuesto es decrescendo).
El crescendo, que fue practicado en el canto desde una época remota pero que su indicación en la escritura es relativamente reciente, (s. XVIII), fue un elemento infalible de éxito en los finales de las óperas; muy usado por Rossini en la música vocal y por Beethoven en la instrumental.-
V.ad.: *Anschwellen, Denominaciones dinámicas. Final, Riforzando, Voz, volumen o resonancia de la,*

CROMATISMO: (grieg. color) Frase musical compuesta de semitonos. Secuencia de semitonos.-

CUADRO: Partes en que se divide una escena.-
V.ad.: *Escena*

CUARTETO: Pieza de canto o instrumental para cuatro intérpretes, en

su mayoría de diferente registro. (Vale aquí lo dicho respecto del terceto).

Las cuatro voces: soprano, contralto, tenor y bajo, constituyen el cuarteto vocal clásico empleado por los compositores a capella o con acompañamiento vocal o instrumental.-

Ej.: *Non ti fidar, o misera (Doña Elvira, don Giovanni, doña Ana y don Octavio) Acto I de "Don Giovanni" de Mozart; Der welche wandelt diese Strasse (Pamina, Tamino y dos hombres armados) Acto II de "La flauta mágica" de Mozart; Bella figlia dell'amore (Duque de Mantua, Gilda, Magdalena, y Rigoletto) Acto III de Rigoletto de Verdi*

CUASI: **v.** Casi.

CUBRIR LA NOTA: Atenuar la sonoridad de la nota.

V.ad.: Coperto, Denominaciones dinámicas

CUE: (ing. guía). Gesto o ademán del director de orquesta para señalar la entrada del intérprete o de una sección.

V.ad.: *Entrada*

CUENTO MUSICAL: Designación dada en Alemania, a fines del siglo XIX a las óperas que narran hechos ficticios o idílicos.

Ej.: *"Hansel y Gretel", "Hijos del rey", ambas óperas de Humperdinck.*

V.ad.: *Encantamiento, Leyenda lírica, Ópera mágica.*

cuento del Zar Saltan: El. (Rimski-Kórsakov, Nicolai). Ópera con un prólogo y cuatro actos. Libreto de Vladimir I. Bielski, basado en un cuento de Pushkin. Estrenada en el teatro Solodovnikov de Moscú el 3 de Diciembre de 1900.-

Mientras realizan sus labores, tres hermanas conversan de novios y de muchachos. Ante la pregunta formulada por una de ellas de lo que harían si el zar les propusiera matrimonio, la menor, Militrisa expresa que ella le daría un hijo que sería un héroe. El zar que ha oído toda la conversación decide desposarla.-

En el palacio del zar, donde reina la alegría, trabajan ahí las hermanas de la zarina. La mayor como cocinera y como bordadora la del medio. Barbarikha, hechicera de malos instintos que también está presente, maldice al pequeño Guidon, hijo de la zarina, mientras lo acuna. Este crece tan rápido que, mientras recibe su comida, salta ya de la cuna. Barbarikha, de acuerdo con las envidiosas hermanas, escribe al zar, que se encuentra lejos del palacio, explicándole que el hijo de Melitrisa es un ratón. Este, por correo, da la orden de encerrar en un tonel a Guidon y a su madre y arrojarlos al mar. La orden se cumple a cabalidad.-

Cuando el tonel va navegando, Guidon, que ha crecido tanto que ya es un varón de recia figura, rompe el tonel de un puñetazo y ayuda a su madre a nadar hasta una playa. El zarevitz Guidon, para defender a un cisne que era atacado por un buitre, fabrica un arco y flechas, matándolo. El cisne agradecido, le confirma que el buitre es un espí-

ritu del mal, por lo que Guidón quiere matar diez de ellos. Militrizza se lo impide y le ruega que descanse. Al despertar, luego de un breve reposo, ven en la lejanía una grande y hermosa ciudad. Al acercarse, acompañados por el cisne que vuela sobre ellos, Guidón es recibido con júbilo por sus habitantes por haberlos librado del genio malvado del buitre, aceptando el trono que le ofrecen en medio de la alegría general.-

Guidon y su madre no cesan de mirar en dirección al reino de Saltan. Al observar las tristezas de sus miradas, el cisne se ofrece ir allá, disfrazado de moscardón.-

El zar Saltan, que ha regresado a su palacio, está triste. En compañía de las dos hermanas de Militriza y de la malvada Barbarikha, está sentado en su trono. Al saber que ha llegado un barco invita a su capitán con el objeto de interrogarlo. El moscardón en el intertanto, se cuela por una ventana.-

El capitán del barco, le explica al zar acerca de la aparición de una nueva isla en la cual se alza una ciudad maravillosa, donde reina el príncipe Guidon. Le cuenta asimismo la existencia de un cisne fabuloso. Saltan decide visitar la ciudad. La hermana mayor trata de disuadirlo y el moscardón la pica en un ojo. El marino prosigue su relato, señalando que también en esa ciudad existe una ardilla que por sus habilidades se le considera una diosa lo que interesa vivamente al zar reiterando su deseo de visitarla. Cuando la segunda hermana pretende que el zar desista de este propósito el moscardón igualmente procede a picarla en un ojo. El zar opta por trasladarse a esa ciudad maravillosa al día siguiente, decisión a la que se opone Barbarikha quien corre la misma suerte de las hermanas.-

Al darse cuenta de estas picadas, el zar decreta la muerte de todos los moscardones. Antes de que lo atrapen, el moscardón huye.-

Guidón sueña con una bella princesa. El cisne, una hermosísima princesa, que ha sido transformada en ave por maleficios, recobra su forma natural. El amor surge de inmediato entre ellos. Las tres maravillas de la isla de este modo se manifiestan.-

Llega a la isla la nave que trae al zar Saltan. Guidon pide a su madre que se oculte mientras él sale a recibirlo. Después de los saludos de rigor, y para satisfacer la curiosidad del zar, Guidon le muestra las tres maravillas, la ardilla mágica, los treinta y tres caballeros surgidos del fondo del mar y, la tercera, le explica, es la princesa-cisne, la dama que va aparecer enseguida: Militrina. Por último, Guidon le confiesa que él es su hijo siendo abrazado por el zar loco de alegría. Barbarikha y las dos hermanas se ponen a temblar de miedo, mas Militrina y Saltan las perdonan para que reine sólo la felicidad a su alrededor. Guidón y la princesa les agradecen las intrigas, pues sin ellas, no se habrían conocido. –

Con un gran banquete, se acaba este cuento.-

cuentos de Hoffmann, Los (Offenbach, Jacques). Ópera mágica con un prólogo, tres actos y un epílogo. Libreto de Jules Barbierib y Michel Carré basado en algunas narraciones de Ernst Theodor Hoffmann, arreglado por Ernest Guiraud. Estrenado el la Opèra-Comique de París el 10 de Febrero de 1881.-

En una taberna de estudiantes en Nuremberg, ubicada en el subterráneo del Teatro de la Ópera, donde se está representando Don Giovanni, entra el demonio. Este ha asumido la apariencia del consejero municipal Lindorff. Pretende impedir la cita que le ha hecho a Hoffmann la cantante Stella, que se encuentra actuando en dicha ópera para que, al término de ella, la visite en su habitación. Para esto, soborna a Andrés, criado de Stella, quien se encuentra en la taberna, en espera de la llegada de Hoffmann para que no le entregue la misiva, que su patrona le ha enviado. De este modo, el poeta no podrá enterarse de la invitación.-

Al poco rato entra en la taberna Hoffmann, algo bebido. Casi al instante bajan la escalera al subterráneo unos estudiantes que, aprovechando el entreacto de la ópera, vienen a beber unas cervezas. Sentados en la mesa vecina a la de Hoffmann, le piden que les cuente alguna de sus aventuras amorosas y éste, inspirado por el vino y en la fijación mental que le ha producido Stella, a la que conoció recientemente, da libre curso a su fantasía de poeta, describiéndola bajo tres aspectos distintos.-

El tabernero avisa que la función está por reanudarse, pero ninguno de ellos tiene deseos de volver al teatro sospechando que el poeta narrará andanzas amorosas extraordinarias.-

La primera… se llamaba Olimpia:

En París, Hoffmann se ha enamorado de Olimpia, una muñeca, que vio desde la calle y que canta, baila y se mueve con tanta naturalidad que bien podría confundirse con una bellísima mujer. Tanto es así que el poeta la cree de carne y hueso. Olimpia es obra del célebre sabio Spalanzani, con quien el poeta decide estudiar para estar más cerca de su amada y poder así declararle su amor.-

Una noche, en que Spalanzani da una fiesta para presentar en sociedad a la muñeca como su "hija" y a la que asiste Hoffman como invitado, Olimpia los deja estupefactos con su extraordinaria voz, la que empieza a perder al promediar la canción; al punto que concurre un criado para darle cuerda. Todos los presentes advierten que se trata de una muñeca mecánica menos Hoffmann que ha adquirido unos anteojos mágicos del demonio, transformado ahora en Coppelius, físico y compañero de trabajo de Spalanzani. La felicidad del poeta es extrema cuando baila con Olimpia y adivina a través de su hermosísimo rostro que su amor le es correspondido. El vals que bailan se hace cada vez más rápido y

salvaje, hasta que Hoffmann, al tropezar, hace caer los lentes que se le rompen completamente. Mientras tanto, Coppelius ha tenido una disputa con Spalanzani respecto de la autoría de la creación de la muñeca y, furioso por la discusión, golpea a Olimpia destruyéndola. Hoffmann ve entonces, que su ídolo, roto en el suelo, no era más que una muñeca.-

La segunda… se llamaba Julieta, una bella cortesana veneciana:

Ella se dejaba adular por sus numerosos admiradores, entre los cuales se encuentra Hoffmann sin sospechar que ésta era un instrumento del diablo, personificado ahora como Dapertutto, a quien Julieta le entrega el alma de sus amantes por medio de un espejo que guarda sus imágenes. Schlemil, uno de los rivales del poeta, ha perdido su alma. Dapertutto, pide ahora el alma de Hoffmann. Este, que no tarda en sucumbir ante los encantos de Julieta, le deja su imagen reflejada en un espejo contra la promesa de ser suya. Schlemil interrumpe la amorosa entrevista. Después de desafiar al poeta, éste lo mata en el duelo con una espada que le consigue Dapertutto. De las manos de su rival muerto toma las llaves de la habitación de Julieta, pero se da cuenta, tarde, de que la cortesana ha huido con otro admirador.-

La tercera aventura la tuvo con la llamada… Antonia:

En Munich, Hoffmann se ha enamorado de Antonia, hija del consejero Crespel, dueña de una hermosísima voz heredada de su madre. También heredó de ella una dolencia mortal a la cual el canto hace progresar con mayor rapidez. Por ello, su padre le tiene prohibido cantar aún sabiendo que el canto es para ella, su única y mayor alegría. Por lo mismo, también le ha prohibido recibir las visitas del poeta, pues supone que él la induce a cantar y ha ordenado a su viejo criado Francisco que no abra a nadie las puertas de su mansión. Francisco es sordo y se deja seducir por Hoffmann para ingresar a la casa y visitar a Antonia. Cuando llega, Antonia por el amor que profesa al poeta, olvida la promesa que hizo a su padre y le canta una bella melodía.-

El regreso del consejero acompañado por el doctor Milagro, que es otra representación del demonio, y a quien Crespel culpa secretamente de la muerte de su esposa, pone fin a la entrevista. Hoffmann se oculta y desde su escondite es testigo que el doctor Milagro exige de Antonia que cante, con la excusa de que forma parte de su tratamiento. En realidad, lo que pretende el doctor Milagro es que Antonia muera para así conquistar su alma. Antonia se desmaya lo que provoca la indignación del consejero que expulsa al falso doctor de su casa.-

Cuando el siniestro doctor se ha ido y Antonia se ha recuperado, el poeta le ruega que cuide de su salud y renuncie para siempre al canto. Pero tan pronto como Hoffmann se ha despedido de su amada, el diablo, en la persona del doctor Milagro,

se presenta de nuevo a través de la pared. Al encontrar sola a Antonia con sus palabras y la enloquecedora música de su violín logra que ésta escuche la voz de su madre que surge de su retrato, permitiendo que la voz de Antonia se una a la de ella. Antonia canta con su madre hasta que muere. El doctor Milagro se retira. Cuando entran al salón el consejero Crespel y Hoffmann, Antonia ha dejado de cantar para siempre.-

Tras contar estas tres historias, Hoffmann termina declarando que ha renunciado al amor y que sólo entregará el alma a su Musa, la que ve aparecer ahora con el rostro de Stella.-

Desde el fondo de la taberna lo contempla el malévolo rostro del consejero Lindorf, (antes, Coppelius, Dapertutto y el doctor Milagro) que también ha escuchado el relato de las tres aventuras amorosas que él ha arruinado. Esta noche a Lindorf le espera el triunfo. Ha terminado la ópera y al bajar Stella a la taberna en busca de Hoffmann ve al poeta embriagado y dormido. Se marcha con el consejero. El poeta queda solamente protegido por su Musa y los cantos de los estudiantes.-

CUERDAS VOCALES: **1.** Cada una de las cuatro fundamentales: bajo, tenor, contralto y soprano; **2.** Extensión de la voz; **3.** Falsa: la que es disonante y no puede ajustarse con las demás.- ***V.ad.:*** *Afinación, Arañar, Extensión, Gallo, Golpe de Glotis, Voz*

CUPLÉ: **v.** Couplet.

D

DA CAPO: (it.otra vez): Expresión que indica que el último pasaje musical debe repetirse desde el inicio hasta el fin, o hasta el término del fragmento que acaba de interpretarse, o hasta el lugar señalado.-

En la primera mención, conforma el llamado "da capo al fine" en la segunda, el "da capo al segno". Respecto de este último, el lugar señalado se indica con un signo en la partitura.

V.ad.: *Encore, Aria da capo, Dal segno, Fine, Repetición, Sin al fine.*

Dalibor (Smetana, Bedrich). Ópera en tres actos. Libreto de José Wenzig basada en una leyenda alemana traducida al checo por Ervin Spindler. Estrenada el 16 de Mayo de 1866 en el teatro Novomestské.-

Todo el mundo está pendiente del juicio que se sigue a Dalibor al que todos aman y admiran por los grandes favores que ha hecho al pueblo; favores que también le otorgó a su familia, según explica Jitka, una joven campesina huérfana.-

La causa del proceso fue que Zdereck, gran patriota checo fue detenido, torturado y ejecutado por el déspota rey Vladislav, quien además hizo exhibir su cabeza en la plaza por largo tiempo. El procesado Dalibor, en venganza, atacó y quemó el castillo de Ploskovice, matando al burgomaestre que también tuvo participación en la muerte de Zdeneck.-

Al iniciarse el procedimiento Milada, hermana del burgomaestre acusa a Dalibor haber asesinado a su hermano. Dalibor no niega el hecho pero lo justifica con la crueldad e impiedad con que fue tratado Zdereck, un hombre de bien. El rey, después de la defensa hecha por el acusado, lo condena a prisión perpetua y la funda en que en su reino no puede tolerarse de modo alguno la venganza, pues a ésta seguirían otras que significarían un trastorno para la paz del país. Milada, impresionada por la dignidad y serenidad del reo al escuchar la sentencia ruega al rey que modifique el castigo, petición que le es denegada. Milada entonces decide liberar a Dalibor; Jitka le ofrece su ayuda y ambas juran no descansar hasta lograrlo.-

Jitka, conversando con su novio, escudero de Dalibor: Vitek, le cuenta que Milada ha logrado entrar a la prisión ganándose la simpatía del viejo carcelero Benes, que no sabe quien es la muchacha. Ella le pide a éste la autorice para entregar al prisionero un violín para aliviar su soledad, y que él le ha solicitado en innumerables ocasiones Milada

entra al calabozo de Dalibor y le hace entrega del violín; al mismo tiempo, se da a conocer, pidiéndole perdón por haberlo acusado. A su vez el prisionero le expresa la gran admiración que siente por ella que se encuentra arriesgando su vida por liberarlo.-

Los admiradores de Dalibor, provocan una revuelta tendiente a obtener su liberación. El rey, con el objeto de terminar con ella, ordena la ejecución inmediata del encarcelado lo que también le es notificado al prisionero por el capitán de la cárcel.-

El libretista propone dos finales: Uno el pueblo no logra romper los obstáculos para ingresar a la cárcel y Dalibor muere ejecutado. El otro, Dalibor es liberado y en la lucha, Milada es herida mortalmente. Cuando Dalibor ya libre ve morir a su amada, se suicida, pues la vida sin ella carece de sentido.-

DAL SEGNO: (it. del signo) Indicación para que la melodía o el canto ha de repetirse no desde el principio sino desde el signo (generalmente indicado con la letra "s"), hasta que el signo se vuelva encontrar o hasta el final del fragmento que acaba de interpretarse que con frecuencia indica el comienzo de una coda.-

V.ad.: *Da capo*

dama blanca, La: (Boieldieu, François Adrien) Ópera cómica en tres actos. Libreto de Eugène Scribe, basado en las novelas de Sir Walter Scott: Guy Mannering y The Monastery. Estrenada en la Opéra-comique el 10 de Diciembre de 1825.-

Georges Brown, soldado de buena presencia llega, en Escocia, a casa del matrimonio formado por los campesinos Dickson y su esposa Jenny. La pareja va a bautizar a su hijo recién nacido; sin embargo, el padrino está enfermo, y después de oír el relato que el soldado hace de su vida, optan por él para que sustituya al padrino, ya que les merece toda confianza.-

Cercano a la cabaña de los Dickson se encuentra un castillo. Jenny le relata la leyenda de la Dama Blanca, fantasma que lo habita y al cual teme, al igual que todo el pueblo que cerca de él se encuentra. Precisamente esa noche Dickson está citado al castillo y está temeroso. Brown se ofrece ir en su lugar. Al mismo tiempo le informan que el castillo saldrá al remate al día siguiente, pues los condes de Avensen dueños de la fortaleza carecen de herederos y que el único interesado en la subasta es el intendente Gaveston.-

Al castillo de Avensen arriba Georges cuando está anocheciendo. Anna, joven huérfana y compañera de juegos de Julián, hoy Georges, le abre las puertas en la creencia de que es Dickson, pues ella lo citó, tomando el nombre de la Dama Blanca, subterfugio al que los Avensen recurrían para repartir limosnas, permaneciendo así en el anonimato.-

Mientras tanto, la vieja dama Margarita, quien junto con Anna son las

únicas habitantes del castillo, mientras teje, recuerda los viejos tiempos: Los condes de Avensen tuvieron que huir de Escocia después de la batalla de Culloden, confiándole a su único hijo Julián a un tal Duncan para que lo llevara a Francia; es lo último que se supo de él. Llora en sus recuerdos, pues al otro día se llevará a efecto la subasta y nada ni nadie quedará para el recuerdo del pasado.-

Georges ha pedido la hospitalidad de Ana, que se la concede por una noche, debido al remate del día siguiente. Al quedar solo en su habitación, se le aparece la Dama Blanca. Esta es descubierta por Georges. No es otra que Anna disfrazada. Ella le explica que se disfrazó para obtener de él que la ayude a defender el castillo de los apetitos del intendente Gaveston.-

En la mañana siguiente, empieza la subasta. En la puja correspondiente los campesinos, encabezados por Dickson, tratan de adjudicarse el castillo, pero siempre Gaveston supera las ofertas. Entonces Georges, cumpliendo la promesa que hiciera a Anna de seguir, cueste lo que cueste sus indicaciones, interviene decididamente en la puja y no obstante, carecer en absoluto de dinero, sube el valor sin cesar hasta que termina adjudicándoselo en quinientos mil escudos, derrotando a Gaveston. El juez le advierte a Brown que el plazo para cancelar el precio de la subasta vence a las 12 horas de ese día, apercibiéndolo con la invalidación del remate y con su reclusión en la cárcel.-

Anna corre al castillo en busca de la estatua de la Dama Blanca donde los Avensen tenían escondido el dinero, sin encontrarla. Sin embargo, la vieja dama Margarita recuerda que la estatua fue llevada al sótano poco antes de la fuga. Allí efectivamente está la estatua y el dinero, lo que le permite a Georges cancelar el precio del remate antes del plazo fijado por el juez.-

Los campesinos con cantos y bailes celebran que el castillo se ha salvado. Los cantos traen recuerdos a Georges, pues lo hacen capaz de seguir de memoria tanto las letras como las melodías. Se descubre entonces que él es Julián Avensen y, en consecuencia, es suyo el castillo y asimismo el dinero con que pagó el remate.-

Cuando Anna se despide, pues se va, Julián pide su mano lo que le es aceptada, en medio del júbilo de los campesinos.-

DANZA: **1.** Ejecución de pasos y gestos acompasados; **2.** Coordinación rítmica de movimientos corporales; **3.** Traducción de la música en movimientos corpóreos.-

Generalmente se funda sobre un ritmo periódico y simétrico.-

Por el estudio de antiguas civilizaciones, se ha comprobado que la compenetración de la música y la danza fue tan íntima que se puede afirmar como verosímil que la danza fue la fuente inspiradora de la música.-

Ej.: *Danza de las horas en "La gioconda" de Ponchielle; Danzas Polovtsianas en "El Príncipe Igor" de Borodin;*

Danza de los siete velos en "Salomé de Richard Strauss.
V.ad.: *Air (1ª.acep.), Ballabile, Baile, Ballet, Coreografía, Divertimento (2ª. 4ª.y 5ª. acep.) Drama lírico (1ª. acep.), Entrée, Ópera ballet, Pantomima.*

Debussy, Achille Claudio*:* Compositor francés (1862-1918). Padre del impresionismo musical y con ello, uno de los propulsores de la música moderna.-

Nació en el seno de una modesta familia que se preocupaba poco de la música. Descubierto su talento, por una pariente de la familia, tomó lecciones de piano. Ingresó a los diez años de edad al Conservatorio de París.(1873-1884).-

En el año 1879, mientras estudiaba en el Conservatorio, la señora Von Meck, protectora de Tchaikovsky, solicitó un pianista joven para su trío particular. Uno de sus profesores le recomendó a Debussy. Para desempeñar sus labores, por cortos lapsos y por tres años consecutivos, se tuvo que trasladar a su casa en Suiza. El modo de tocar el piano por Debussy gustó tanto que fue invitado a pasar los veranos en Rusia junto a la familia Von Meck; en ese país conoció y estudió la música rusa y la gitana.-

A su regreso se presentó al Premio de Roma, él que gana en 1884 con la cantata "L'enfant prodigue". Su estadía en Roma por tres años, con una pensión para vivir, se le hizo insoportable, pues no soportaba el clima de esa ciudad, el arte antiguo lo dejaba frío, las muchas fiestas, que en su calidad de premiado, debía asistir, etc., lo hizo optar por abandonar Roma antes del término de la beca y retornar a París. Su vuelta y la composición en Roma, de una pieza orquestal "Printemps" que envió al jurado parisién, que le había otorgado el premio y al que debía remitir su producción, causó la indignación de éste que impidió su interpretación, especialmente, por su el estilo musical. Debussy, por su parte, se opuso a la presentación de "La demoiselle bleu" que les había enviado después, con lo que se llegó al rompimiento definitivo entre él y la Academia.-

En la Exposición Universal de París del año 1889, tuvo ocasión de escuchar música española y javanesa, como también la ópera "*Boris Goudonov"* y otras composiciones rusas, que le causaron una profunda impresión y que iban a influir en su música posterior. Con todos estos estímulos Debussy, creó un estilo musical propio que se hizo notar por primera vez en el poema sinfónico "L'après midi d'un faune". En él, "se cultiva un nuevo colorido, un idioma musical fluorescente, con mil matices distintos que se funda en armonías y escalas de "tonos enteros" y es natural que este colorido tenía que manifestarse en el poema sinfónico" (Walter Jacob). De este mismo modo fue creada la ópera "*Pelleas y Melisande"*, según el drama simbólico de Maeterlick, que se estrenara en 1902. En su primer estreno, esta ópera fue tomada

a risa, pero luego de algunas presentaciones más, cambió el ánimo del público, para tener finalmente esta obra una extraordinaria aceptación, haciendo famoso a Debussy. En el trabajo de esta ópera, pasó Debussy diez años (1892-1902), escribiendo entretanto diversas otras obras musicales.-

En esta ópera, más que escribir una pieza musical cualquiera, Debussy tuvo la intención de oponer a la obra de Wagner una nueva obra de arte latino, francesa, como ya había sido la aspiración de compositores anteriores. Hoy día, mirando retroactivamente "*Pelleas y Melisande*", vemos de que se trata de una obra única en su género cuya influencia ha sido extraordinaria en el desenvolvimiento de la ópera. Como lo señaló con exactitud el célebre musicólogo francés Prunières: "Debussy fue el pintor incomparable de lo misterioso, de lo inconmensurable. El supo transmitir impresiones que nadie logro traducir al idioma musical antes que él".-

"*Pelleas y Melisande*", es la única ópera que compuso Debussy.

De este compositor y su música se puede señalar que "es el creador del impresionismo musical que asoció el arte sonoro a la evolución gestada poco antes en la pintura por Manet, Monet y Renoir. La tendencia se tradujo en la ausencia de normas rígidas, en la disolución del dibujo geométrico y en la entrega a la imaginación, la fantasía y la insinuación. En la música, la disolución alcanzó las bases mismas de este arte: el ritmo se paraliza, la melodía se desvanece; la armonía, aunque enriquecida al máximo, ya no es el esqueleto constructivo sino impresión sugestiva. Aparente improvisación, trozos nostálgicos, soñadores, brumosos, muchas veces indefinibles. Es el punto final de una evolución multisecular y contiene, como tal, melancolía y hasta algo de cansancio en extremo refinado que se parece a una noble decadencia. Ya no son valores musicales sino imágenes extramusicales las que forman la base de las obras; son "impresiones" como dicen los pintores y "símbolos" como los denomina la literatura" (Kart Pahlen).-

DECLAMACIÓN: **1.** Aspecto, de un arreglo musical de un texto, que corresponde a la calidad puramente sonora del mismo; **2.** Arte de la pronunciación y de la acentuación de las palabras en el discurso y en el canto.-

En la ópera tradicional tratábase de derivar la inflexiones naturales del lenguaje hablado a la melodía que se halla en potencia en él. Se pretendía una justa acentuación de la palabra por el canto; una fusión de la melodía con la letra. En una buena declamación, se decía, debía coincidir el acento musical y textual al nivel de palabras y sílabas individuales y en el nivel de frases y oraciones.-

V.ad.: *Aria declamada, Arioso (1ª. acep.) Declamado cantado, Entonación (2ª.acep.), Inflexión, Melodrama (1ª. y2ª. acep.) Melopea (2ª.*

acep.), Melólogo, Monólogo, Parlando, Parlamento, Parlato, Pronunciación, Prosodia.

DECLAMADO CANTADO: Tipo de emisión vocal entre en canto y la declamación.-
La voz toca la nota, pero no la sostiene.-
Ej.: *Spectre infernal, image vénerée. Acto I de "Hamlet" de Thomas; Abogado Kolemat. Acto I de "El caso Makropoulos" de Janacek.*
V.ad.: *Aria declamada, Declamación, Inflexión, Melodrama (1ª. y 2ª. acep.) Melólogo, Mezzo recitativo (2ª.acep.), Parlando, Recitativo (1ª.acep.), Sprechgsang, Sprechstime, Singspiel, Sprezzatura y además, las citas de la entrada anterior.*

DECORATIVISMO VOCAL: v. Coloratura, Ornamento.

DECRESCENDO: (it. disminuir) **1.** Disminuyendo la fuerza; volviéndose más suave. **2.** Disminución gradual de la intensidad del sonido.-
V.ad: *Diminuendo, Morendo,. Raddolcendo, Sfumare(2ª.acep.)*

DELICATO: (it.) Delicado, con delicadeza.

Delibes, Léo: Compositor francés (1836-1891). Hijo y sobrino de músicos. La muerte de su padre dejó sin recursos a su familia, por lo que su madre y Leo, entonces de doce años de edad, se trasladaron a París. Ingresó al Conservatorio de esa ciudad y durante sus estudios (1848-1853) ganó dinero como organista de iglesia y también como maestro concertador en el Théâtre-Lyrique. A partir de 1855 comenzó a componer operetas para el Théâtre Les Bouffes-Parisiens, creado por Offenbach. La primera de la serie: "*Deux sous de Charbon o le suicide de bigorneau"* que junto a la segunda: "*Deux vieilles gardes"* le dieron cabida dentro de los compositores escénicos franceses de su tiempo.-
En 1864 recibió el cargo de director del Coro de la Opéra de París. Allí, obtuvo el definitivo reconocimiento de su talento como compositor de los ballets "Coppelia"(1870) y "Silvia o la ninfa de Diana" (1876). En 1873 estrena su ópera cómica "*Le roi l'a dit*" la más sofisticada de Delibes; le siguió, la Gran-ópera "*Jean de Nivelle"(*1880). "*Lakmé*" la más conocida de sus obras, que fue estrenada en la Opèra-Comique en 1883, causando gran impacto. En 1881 fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio. Una última ópera que no alcanzó a ser orquestada y que lo fue por Massenet, "*Kassya*", fue estrenada póstumamente en 1893.-
Las óperas de Delibes, tanto en la música como en la orquestación, está influida por Fauré y Berlioz y por la de su profesor del Conservatorio: Adam. En cuanto a las voces, se encuentra en el punto medio entre el Bel canto, preconizado por Adam y la expresividad de V*erdi.* Su última ópera terminada *"Lakmé",* la más famosa y conocida de todas, resume su considerable sabiduría musical y escénica. Hoy, este tipo de ópera se halla muy lejos de nuestros gustos y de ahí el olvido en que, como tantas otras óperas de

tantos otros compositores, también han caído.-

Delius, Federico: Compositor alemán (1862-1934). Atraído tarde por la música, después de viajar por Europa y vivir en Florida y Danville de EEUU, ingresa a estudiar música en Leipzig en el año 1886. Después de casarse, se instaló en Grez-sur-Loing en las cercanías del bosque de Fontainebleu, donde escribió sus mejores obras. Evitó el trato de músicos y jamás perteneció a escuela o movimiento musical alguno, manteniéndose siempre al margen de circulos parisinos, ignorando por completo las manifestaciones del éxito.-

Escribe numerosas obras musicales: grandes obras corales, conciertos para piano, para piano y violoncello, para violín y violoncello y seis óperas, entre ellas, su obra máxima: "*Romeo y Julieta en la aldea*". Su arte profundamente original y con un misterioso aire poético, sólo fue apreciado en Inglaterra e ignorado en Francia, pese a que allí vivió más de cuarenta años.

Es Grieg él que lo influencia con su música nórdica, recibiendo también, el impresionismo de Debussy, cuya ascendencia se aprecia en toda su obra.-

DENOMINACIONES DINÁMICAS: (grados de intensidad) ppp, (eventualmente hasta pppp) lo más bajo posible. Extremadamente bajo.

pp, pianísimo: muy bajo.

p, piano: bajo. mp, mezzo piano: medianamente intenso, más bien bajo.mf, mezzo forte: medianamente intenso, más bien fuerte

f, forte: fuerte

ff, fortísimo: muy fuerte

fff (eventualmente ffff) tan fuerte como sea posible; en extremo sonoro.

Estos conceptos también pueden diferenciarse mediante calificativos complementarios: "Assai", significa bastante; "molto", muy; "Crescendo" con la intensidad sonora creciente.

V.ad.: Voz, volumen o resonancia de la.

DESAFINAR: Producir una nota falsa ya sea cantando o tocando un instrumento

V.ad.: *Desentonar, Falso, Gallo, Sordina*

DESARROLLO: **1.** Tratamiento melódico y armónico de un motivo que destaca sus diferentes aspectos para lograr la realización del plan y del fin asignados a la composición; **2.** Nombre con que en la fuga y en la forma sonata se denomina a la parte que sigue a la exposición del tema.-

DESCANT: Parte adicional cantada o improvisada sobre una melodía dada.-

V.ad.: A capriccio, Ad libitum (1ª. acep.), A piacere, Improvisar (1ª. acep.), Licenza (3ª.acep.), Ornamento.-

DESCENDENTE: **1,** Calificativo de una escala que va del agudo al grave; **2.** Pasar de un grado de la escala a otro inferior. (Su contrario es ascendente).

DESCIFRAR: Leer y ejecutar la música de un fragmento musical.-

V.ad.: *Dictado, Improvisar (2ª.acep.), Partitura, Prima vista.*

DESENTONAR: Salirse del tono. Producir una nota falsa, ya sea cantando o tocando un instrumento.-
V.ad.: *Cencerrada, Desafinar, Discordante Entonación (1ª.acep.), Falsa nota, Falso, Filar el tono, Gallo, Sordina, Tono.-*

DESLIZAMIENTO: Ornamento consistente en dos o más notas que se acercan a la nota principal por un movimiento conjunto.-
V.ad.: Ornamento

DESSUS: (fr.) Nombre dado antiguamente en Francia a la voz más aguda que en latín es llamada Superius.-

DESTACADO: Procedimiento de ejecución musical consistente en separar de forma clara dos o varios sonidos consecutivos.
En el canto se obtiene el destacado mediante una articulación para cada sonido.-
V.ad.: *Articulación, Dicción, Ligadura (1ª.acep.), Ornamento, Staccato*

DESTEMPLADO: v. Discordante

DIALOGO: Conversación o plática, cantada o no, entre dos personas.-
V.ad.: *Dueto, Dúo, Melodrame (2ª. acep.)*

diálogos de las Carmelitas, Los (Poulenc, Francis). Ópera en tres actos. Libreto Emmet Lavery basado en la obra teatral de Georges Bernanos inspirada en la novela de Gertrud von de Fort: La última en el cadalso y que a su vez se inspiró en la obra teatral de P. Bruckberger y P. Agostini. Fue estrenada en la Scala de Milán, el 26 de Enero de 1957.-

Blanche, hija del marqués La Force, ha tomado la determinación de ingresar al convento de Las Carmelitas. Su decisión es el producto del terror, que la ha perseguido durante los quince años de su vida, por la muerte de su madre a raíz de un aborto causado por una multitud iracunda el año 1774, de la cual ella logró escapar. Avala su resolución que, por su temperamento y el hecho de pertenecer a la nobleza, tiene y debe sobreponerse a este miedo. Nada mejor que tomar los hábitos de esta orden religiosa.-
En el convento la madre priora, Madame de Croissy, que se encuentra gravemente enferma, acoge con cariño a Blanche e inquieta por sus temores, le aclara que el convento no es un refugio y le aconseja que sus terrores deben ser superados por ella misma. A la muerte de la priora, se hace cargo de Blanche, a petición de la fallecida, la madre coadjutora, la enérgica Marie de l'Incarnation.-
Las restantes hermanas se burlan de los terrores de la novicia.-
Se elige una nueva madre priora. En contra de la habitual costumbre la elegida no pertenece a la aristocracia. Es una monja de ascendencia campesina con un gran sentido de la obediencia: Madame Lidoine, quien desde un principio, se opone a la tentación del martirio que, a raíz de la Revolución, reina entre varias hermanas.-
Al convento llegan dos comisarios

de la República que explican a la priora que, de acuerdo a la nueva legislación, el convento debe ser clausurado y los bienes de la comunidad incautados. Por otra parte, las religiosas deben jurar la nueva Constitución o exilarse. Aprovechándose de esta situación y la ausencia momentánea de la priora, la madre Marie l'Incarnation hace jurar a las monjas el voto del martirio.-

Al poco tiempo el convento es clausurado, la capilla saqueada y las hermanas expulsadas debiendo cambiar sus hábitos por ropas civiles.-

Blanche se encuentra en París. Su mansión ha sido depredada por los revolucionarios y adoptada como vivienda por lo que tiene que convivir con ellos.-

Cuando la madre Marie la encuentra y le explica que las Carmelitas van a ser guillotinadas, Blanche se hace el propósito de compartir su suerte, muriendo con ellas.-

Una tras otra, en la plaza de la Constitución, las Carmelitas van subiendo al cadalso. Cuando va a subir la última, la hermana Constance, Blanche se abre paso entre la multitud y sube con ella. Ha sabido vencer su angustia y, a la hora de la muerte, no tiene temor de enfrentarse con ella.-

DICCIÓN: **1.**Pronunciación correcta y clara de lo que se canta; **2.** Capacidad de proyectar los sonidos del lenguaje que se está cantando.-

V.ad.: *Declamación, Destacado, Emisión, Fraseo, Pronunciación.*

DICTADO: Enseñanza que consiste en acostumbrar al alumno a transcribir de inmediato la música cantada o tocada que ha percibido auditivamente.-

V.ad.: *Descifrar, Ejercicio (1ª.acep.), Estudio (1ª.acep.)*

DIFERENCIA*: **v.** Variación*

Dido y Eneas, (Purcell, Henry). Ópera en tres actos con un prólogo que se ha perdido. Libreto de Nahum Tate, basado en el Libro IV de la Eneida de Virgilio. Estrenado en el teatro de la Escuela para Señoritas de Chelsea, Londres, a fines de 1689.-

Terminada la guerra de Troya, Eneas llega en barco a Cartago. Va camino a su nueva patria. Allí es muy bien recibido por la reina Dido, amada por sus súbditos los que sólo desean que ella contraiga pronto matrimonio. Belinda, confidente de la reina, organiza una cacería en la esperanza que nazca el amor entre ambos.-

La bruja Bedlam, busca modo de poner término al naciente amor de la pareja y, para tal efecto, convoca a un aquelarre en su caverna. Manda a una de ellas que se disfrace de Mercurio y ordene a Eneas que prosiga de inmediato su viaje a Italia para que funde allí un nuevo imperio que se llamará Roma. Mientras celebran el plan oyen los ruidos de la cacería. Para frustrarla provocan una tempestad que obliga a Eneas y Dido a volver al Castillo abandonando la cacería. Allí Eneas recibe la orden de Mercurio y se prepara para el viaje.-

En el puerto, las embarcaciones se encuentran listas para hacerse al

mar. Los marineros cantan y bailan. Las brujas, que también contemplan los alegres los preparativos, se unen a las danzas.-

Cuando Eneas se presenta ante Dido, que está acompañada de Belinda, le explica la orden que ha recibido de los dioses, la reina lo considera una traición y, cuando éste decide quedarse en Cartago desobedeciendo el mandato, la desengañada Dido le pide que se marche.-

A solas con Belinda, Dido se lamenta amargamente de su fortuna. Le ruega que la ayude en el momento de su muerte y que olvide su trágico destino. Dido muere de dolor.-

DILETANTE: ***v.*** *Aficionado*

DIMINUENDO: (it. reduciendo) Haciéndose gradualmente más suave.-
V.ad.: *Decrescendo, Denominaciones dinámicas, Dinámica, Morendo, Raddolcendo, Sfumare, Voz, volumen o resonancia de la*

DIMINUZIONI: (it. disminuir) Forma de imitación que consiste en repetir, por una o más voces, el tema en valores menores que los de su primera aparición.-
V.ad.: Couplet (1ª.acep.), Disminución, Imitación (2ª.acep.) Passacaglia (1ª.acep.); Ritornello.

DINÁMICA: **1.** Gradación del volumen en fuerte y suave; **2.** Régimen de intensidad sonora en una composición y por ende, en su ejecución.-
V.ad. *Calando, Crescendo (1ª. acep.), Cubrir la nota, Decrescendo, Denominaciones dinámicas, Diminuendo (2ª.acep), Dolce, Elevación (2ª.acep.) Estinto, Matiz, Morendo, Perdenosi, Piano, Raddolcendo, Ritardando, Sostenuto (1ª.acep.), Sotto Voce, Spianato.***D'Indy, Vicent:** Compositor francés (1851-1931). Miembro de la nobleza. Perdió a su madre inmediatamente después del parto, por lo que fue educado por su abuela paterna, quien era una extraordinaria aficionada a la música. Esto explica que, rompiendo con la tradición de la familia de ingresar al ejército, se hiciera músico. Tuvo a los mejores profesores y a la vuelta de la guerra franco-alemana de 1870, estudió órgano y composición con César Frank.-

Después de sus estudios fue organista, director de coros y director de orquesta. En 1879, a más de contribuir notablemente al desarrollo de la Société Nationale de Musique, funda con otros músicos la Schola Cantorum de Musique, de la que se convierte después en su director. Durante su administración, la Schola Cantorum, llegó a ser el templo de la más alta cultura musical de Francia, propagando el conocimiento de la música clásica, la antigua música polifónica y del coral gregoriano, exaltando el orden musical y el rigor frente a la libertad y la sensualidad. Más tarde, en 1912, fue designado profesor de Dirección de Orquesta en el Conservatorio de París.-

D'Indy fue un hombre austero, católico intransigente, patriota chauvinista y con predilección a las formas y la etiqueta, sobre todo en cuanto a la calidad de profesor. Famoso por su rectitud y dedicación

imponía respeto por la nobleza de su carácter.-

En su obra, se distinguen claramente tres etapas. La primera es germánica, reflejando la influencia de Mendelssohn y Schumman; la segunda, cristiano- nacionalista, donde produce, seguramente sus obras maestras, con libretos de su propia invención: *"Fervaal"* (1889-1895) y *"El extranjero"* (1898-1901). En la tercera, sigue la senda del clasicismo, entre cuyas obras se encuentra el drama musical: "*La leyenda de San Cristóbal".-*

DIRECCIÓN, DIRECTOR: Conductor de un número de ejecutantes, vocales o instrumentales, con el objeto de obtener, en una pieza musical, una coordinación completa entre ellos.-

Su fin básico es marcar el compás con la mano derecha, frecuentemente con ayuda de una batuta; mientras indica principalmente con la mano izquierda las entradas de los instrumentos o de las voces, los matices dinámicos y otros detalles de la ejecución.-

La primera manifestación de este subarte, si bien oscura, está en la quironomía, entre los griegos si bien se encuentran antecedentes de él en los egipcios y sumerios. En el siglo XVII al crecer los grupos de intérpretes, estos a menudo en ciertos momentos eran dirigidos por el organista o el cimbalista, que al mismo tiempo realizaba el bajo continuo, por medio de gestos ocasionales con las manos; otras veces con un rollo de papel hecho con la partitura o un bastón de madera con el que se golpeaba el suelo o su atril para marcar el compás. Más tarde, a principios del siglo XVIII, sería el concertino el llamado a hacer las indicaciones con el arco del violín, compartiendo su responsabilidad von su cargo indicado recientemente. A principios del siglo XIX aparece la batuta y el director de orquesta.

Por último, cabe señalar que fue Hans von Bülow el fundador de la Escuela Moderna de Directores de Orquesta.-

V.ad.: *Batuta, Conductor, Entrada, Quironomía, Director musical, Director de orquesta.*

DIRECTOR DE COROS: ***v.*** Corifeo, *Director Musical y Maestro interno.*

DIRECTOR DE ESCENA: v. Régisseur

DIRECTOR MUSICAL: Nombre que se da en la ópera al director de orquesta cuando además, debe supervisar el desempeño de los solistas vocales y del coro durante el período de ensayos y también en las representaciones.-

***V.ad.*:** Batuta, Corifeo, Director, Director de orquesta, *Ensayo, Maestro interno, Protesto.*

DIRECTOR DE ORQUESTA: El que dirige la orquesta en un conjunto sinfónico vocal o instrumental.-

V.ad.: *Batuta, Conductor, Director, Director musical, Protesto*

DISCORDANTE: v. Disonante

DISJUNTA: (lat.desunida) Melodía caracterizada por grandes saltos interválicos.

V.ad.: Disyunta, Salto interválico

DISONANTE: **1.** Grupo de sonidos falsos y desagradables; **2.**Conjunto de sonidos heterogéneos.
V.ad.: Arañar, Cacofonía, Fallo, Gallo, Distorsión, Velada.

DISMINUCIÓN: **1.** Procedimiento por el cual se acorta una ópera, una sinfonía, un tema o una melodía; **2.** Otorgar valores rítmicos más veloces a una melodía.
V.ad.: Aumento (2ª.acep.), Corte, Diminuzione, Duración(2ª.acep.)

DISTORSIÓN: Defecto que altera la calidad de un sonido a partir de su origen.-
V.ad.: Disonante, Velada

DISYUNTA: Cambio o mutación de la voz con el que se pasa de un registro a **otro.-**
V.ad.: Disjunta, Salto interválico.

DIVA: (it. divina) **1.** Expresión utilizada para describir a las grandes estrellas de la ópera. **2.** Cantante encargada de los primeros papeles.-
V.ad.: Cantatriz, Divette, Prima donna

DIVERTIMENTO: (fr. divertissement). **1.** Serie de danzas y cantos que forman parte de una ópera; **2.** Pequeña ópera de circunstancias, con baile; **3.** Intermedio de danzas en una ópera; **4.** Secuencia de danzas no unificada por ninguna idea fundamental **5.** Popurrí musical de piezas tomadas de una o más óperas; **6.** Largos fragmentos danzados en la Ópera-ballet; **7.** Obra no demasiado seria, generalmente para un grupo musical pequeño, en varios movimientos; **8.** En la ópera barroca francesa, danzas, ballet, etc. en suma, todas las piezas que servían simplemente para divertir, sin que fuesen esenciales para el desarrollo del argumento.-
En el siglo XVIII, el divertimento, que normalmente se instrumentaba, era el nombre genérico de obras musicales de carácter ligero y con propósito de entretenimiento.-
V.ad.: Ballet, Danza, Intermedio, Ópera ballet, Ópera de cámara, Popurri, Semiópera.-

DIVETTE: (it.diva) Vocablo que designa a las primeras cantantes en las operetas.
V.ad.: Diva (1ª.acep.), Prima donna.

DOBLADO: Ornamento que significa que una voz se suma, o debe sumarse, a otra voz para ejecutar una misma melodía o para producir un efecto armónico.-
Antiguamente se daba esta denominación al grupetto.-
V.ad.: Batimento, Grupetto, Ornamento

DOBLAR: **1.** Ejecución por dos voces o dos instrumentos, al unísono o a la octava, de una parte escrita para uno sólo; **2.** Otorgar a un artista secundario, en el plano teatral, el papel destinado al principal para que lo represente en calidad de suplente; **3.** Obtener de una partitura más de una copia para distintos instrumentos de la misma especie; **4.** Tocar las campanas a muerto.-
V.ad.: Aria con partiquino, Batimento (2ª.acep.),Double, Dueto, Dúo.

Doctor Fausto (Busoni, Ferruccio) Ópe-

ra en dos prólogos, un intermezzo y tres escenas. Libreto del compositor basado en la obra El doctor Faustus (1589) de Christopher Marlowe. Estrenada el 21 de Mayo de 1926 en el Sachsische Stratstheater Opernhaus de Dresde.-

En una capilla de Münster de Wittenberg, un soldado pide el castigo divino para quien violó y asesinó su hermana. Mefistófeles haciendo uso de su poder, induce al doctor Fausto a desear la muerte del militar culpable. La desea y éste muere a manos del soldado. A la capilla llegan otros militares que matan al soldado por el asesinato de su capitán.-

En el intertanto en Parma se celebra en el palacio ducal el matrimonio del duque. A la ceremonia asiste el doctor Fausto que, con la ayuda de Mefistófeles, fascina a la recién casada duquesa realizando para ella múltiples prodigios: cambiando el día por la noche, trayendo a la realidad a personajes históricos como Sansón, Salomé, etc. Cuando Fausto se retira la duquesa lo sigue ante la indignación del duque. Este se calma con los consejos de Mefistófeles para que, con tranquilidad, tome venganza.-

Hay una discusión entre estudiantes católicos y protestantes en una taberna de Wittenberg la que termina en una gresca. Los católicos cantan en "El Tedeum" y los protestantes "Ein feste Burg". El doctor Fausto, presente en la taberna, trata de apaciguarlos Entra un mensajero que no es otro que el propio Mefistófeles que junto con traerle a Fausto la noticia que la duquesa ha muerto, le tira a los pies el cadáver de un niño que después lo convierte en un manojo de paja al que prende fuego. Entre el humo se ve la figura de Elena de Troya. Fausto desea retener la imagen, pero le es imposible. Comprende que también es imposible alcanzar el absoluto y que ha perdido su tiempo. En ese momento y cuando se siente lleno de energía para modificar su forma de vida, aparecen tres estudiantes que le anuncian su muerte.-

En Wittenberg el sereno, que es Mefistófeles, canta las diez de la noche. El doctor Fausto que va transitando por una de sus calles ve sentada en una escalera a una pordiosera con un niño. Se trata de la duquesa con su hijo muerto. Frente a esta visión pretende huir pero el fantasma del soldado muerto no le permite el paso. Fausto se acerca al niño con un crucifijo, pero no puede orar. La lámpara del sereno (Mefistófeles) le permite ver que en la cruz, en el lugar de Jesucristo está la duquesa. El niño se transforma en un joven con un traje de extraordinaria belleza. Cuando el sereno da las doce de la noche el doctor Fausto es arrastrado por Mefistófeles al infierno.-

DOLCE: (it.) Dulce, Suave, tierno, sentimental. Se emplea para señalar un matiz.-

V.ad.: *Morbidezza, Mórbido, Piano*

DOLENTE: (it.) Doloroso, Con tristeza, con dolor.-

V.ad.: Gemido, Lamento (2ª.acep.), Endecha.

Donizetti, Gaetano: Compositor italiano (1797-1848).Con Rossini y Bellini, representan la cumbre del Bel canto y del romanticismo operístico italiano. Precursor de Verdi.-
Hijo de padres muy modestos, tuvo la suerte de ser llamado por Johann Mayr, compositor alemán, quien más tarde asumiría el rol de tutor y representante de Donizetti en el mundo de la ópera, para integrar los coros de la Iglesia Santa María Maggiore de Bérgamo, ciudad natal de Gaetano. Como apreciara en su alumno, notables condiciones para la música, comenzó a preocuparse de su educación musical. Cuando Mayr estimó que Donizetti había aprendido las enseñanzas que podía darle, lo envió a terminar su educación musical con el padre Mattei de Bolonia y quien había sido el maestro de Rossini.-
En 1818, presentó en Venecia su ópera: "*Enrico di Borgogna",* con un éxito considerable, gracias a lo cual, pudo comenzar su carrera de compositor aunque reducida a representaciones locales. Después de estrenar su ópera "*La Zingara*" en Nápoles (1822) y "*Chiara e Socafina"* en la Scala de Milán, gracias al famoso empresario Barbaia, a quien conoció por intermedio de Mayr, entró Donizetti en la vorágine operística italiana.-
Como la censura obstaculizaba casi todas sus óperas, lo que culminó con la presentación de su ópera "*Poliuto",* Donizetti decidió trasladarse a vivir a París. En esa ciudad con sus óperas y otras que allí compuso, conquistó al público parisiense, lo que también ocurrió en otras ciudades europeas. Los últimos años de su vida fueron ensombrecidos por una parálisis general y la aparición de problemas mentales que obligaron a internarlo en un hospital psiquiátrico en 1846. Al año siguiente fue trasladado a Bérgamo donde murió.-
La increíble velocidad de trabajo de Donizetti y su desbordante actividad, pues a menudo, era en sus óperas, escenógrafo, maestro de canto, etc. atentaron en contra de la homogeneidad de sus obras; sin embargo, y no obstante que a veces la partitura está apresuradamente escrita, la adecuación vocal y el dramatismo que de ella dimana son de un grandísimo valor. En todo caso, lo significativo de este compositor, tal vez demasiado fecundo, es que haya logrado lo mejor y lo más puro de su arte en el campo de la ópera bufa, mientras que en las óperas serias surgen signos de descuido. Cuando la competencia de Bellini, por ejemplo, lo forzaron a concentrar sus fuerzas, como sucedió con "*Lucía de Lammermoor"* se entiende que estamos en presencia de un gran compositor, que pudo obtener mayores logros con su arte.-

Don Juan, (Mozart, Wolfgang Amadeus). Ópera en dos actos. Libreto de Lorenzo da Ponte, basado en "Don Juan" de Moliere inspirado a su vez en "El burlador de Sevilla" de Tirso de Molina. Estrenada el 29 de Octubre de 1787 en el teatro Nostic de Praga.-

En una calle de Sevilla ante un palacio, está montando guardia Leporello, servidor de don Juan que, malhumorado, expresa sus sentimientos en contra de su amo siempre envuelto aventuras amorosas; en cambio él, que es un pobre infeliz, debe soportar el frío y la lluvia.-

Mientras tanto, don Juan vestido como don Octavio, que es el prometido de doña Ana, intenta gozarla introduciéndose en su alcoba. Sin embargo, descubierto por ella a sus gritos huye precipitadamente perseguido, espada en mano, por su padre: el Comendador. Al alcanzarlo, en un corto duelo, don Juan le da muerte. Don Juan y Leporello huyen. Doña Ana, que ha llegado al lugar de los hechos como asimismo, don Octavio, claman venganza.-

En su huida los dos fugitivos tropiezan con una dama. Don Juan haciendo caso omiso a las palabras de Leporello para que cambie de vida, se dispone a conquistarla, sin saber de que se trata de doña Elvira, una de sus últimas conquistas, a quien para obtenerla tuvo necesariamente, que casarse con ella, y a la que abandonó, sólo después de tres días de la boda. Ella ha llegado a Sevilla en su busca. Al reconocerla logra desembarazarse, dejándola en manos de su servidor. Leporello. Este, a solas con doña Elvira, le aconseja que lo olvide y para convencerla, le muestra un catálogo donde su amo anota sus conquistas y que a la fecha ya superan las dos mil. La dama, sumida en una mar de lágrimas, jura vengarse del seductor.-

Cerca de la villa de don Juan, en una taberna, un grupo de aldeanos se preparan alegremente para la celebración de la boda entre Masetto, el novio, y Zerlina. Las palabras de los asistentes que ensalzan el matrimonio, son interrumpidas por la entrada de don Juan y Leporello a la taberna. Don Juan atraído por la novia pretende seducirla, y para tal efecto, invita a todos los asistentes a su mansión. Mientras don Juan se queda a solas con Zerlina, Leporello se preocupa de Masetto. Cuando la novia está a punto de ceder a las promesas del seductor, llega doña Elvira que junto con apartarla de éste, la previene de sus artimañas. Con la aparición de doña Ana y don Octavio, don Juan debe reprimir su indignación y después de ser presentado, los convence que doña Elvira ha perdido el juicio y la deja que se marche con Zerlina. Cuando se retiran de la taberna, doña Ana reconoce a don Juan como el asesino de su padre por lo que don Octavio renueva su juramento de venganza.-

En su palacio y como si nada hubiere ocurrido, don Juan ultima los preparativos de la fiesta que dará a los campesinos y cuyo motivo, no es otro que el de conquistar a Zerlina.-

En la fiesta, dada por don Juan y mientras los campesinos beben, Masetto y Zerlina riñen. La joven trata de calmarlo negando que hubiese ocurrido algo malo; calla, eso

sí, que ello sólo se debió a la oportuna intervención de Elvira.-

Don Juan ha logrado llevar a Zerlina a un pabellón solitario, acosándola. A un grito de ella, acuden los invitados. El seductor trata en vano en descargar la culpa en Leporello. Ana, Elvira y Octavio, que se han conjurado en contra de don Juan enmascarándose para este fin, se dan a conocer. Ante esto, don Juan emprende una rápida retirada.

Pocos días más tarde, por medio de dinero, don Juan gana para sí nuevamente a Leporello de su deseo de abandonarlo y le pide que le preste su concurso en una nueva aventura: conquistar a la criada de doña Elvira. Para ello, cambian de ropas. Leporello, vestido de don Juan, debe apartar a doña Elvira; mientras su amo, con las ropas de Leporello, corteja a la doncella de ésta.-

Masetto y un grupo de campesinos que se encuentran buscando a don Juan interrumpen su aventura. Don Juan, en el papel de Leporello, los manda en una dirección equivocada. Al quedar sólo con Masetto le da a éste una soberana paliza. Mientras tanto, en otra calle, Leporello, rodeado de hombres amenazantes, pretende deshacerse de doña Elvira que trata a su vez de defenderlo creyéndolo su marido. Cuando queda descubierto y pide clemencia, los juramentos de venganza en contra de su amo se renuevan.-

En el cementerio, donde don Juan se ha refugiado saltando la tapia, se topa con Leporello que también ha huido hasta allí. Cambiándose las ropas que estaban usando le propone a su criado nuevas aventuras. Una voz de ultratumba, sin embargo, lo interrumpe. Lo amenaza que no verá vivo la aurora. Los dos hombres buscan el origen de la voz. Leporello, lee a la luz de la luna, tartamudeando de temor, en la tumba del Comendador, padre de Ana, las palabras:" aquí la venganza espera al asesino". Don Juan, burlándose, obliga a Leporello que invite a la estatua del Comendador a cenar con él la noche siguiente. Ante el terror de Leporello, la estatua asiente con la cabeza.-

Don Juan está en su mansión cenando. Un grupo de músicos le ameniza la cena. Leporello, que sirve la comida, se roba una presa de faisán para saciar su apetito y, mientras don Juan obliga a su criado a confesar su falta, ingresa al comedor doña Elvira. Previendo la condena del hombre que ama, viene a persuadirlo que cambie su forma de vida. Al retirarse, sin haber logrado su objetivo, se detiene en la puerta y antes de abrirla grita al escuchar unos fuertes golpes en ella. Entre truenos y relámpagos entra la estatua del comendador. Don Juan sin perder su aplomo, lo invita a la mesa. La estatua del comendador se niega y pide al seductor que se arrepienta de los pecados que durante su vida ha cometido. Al reírse de esta petición, la estatua le tiende la mano y, al tomarla, don Juan muere tragado por las llamas del infierno.-

DOUBLE: (fr.) **1.** Variación que consiste

fundamentalmente en añadir ornamentos; 2. Combinación de dos voces de diferente registro en uno solo.- *V.ad.: Doblar, Ornamento, Variación*

DOUCEMENT: (fr. suave): Sentimental

DRAMA: Obra teatral en que prevalecen acciones, situaciones tensas y pasiones conflictivas.
*V.**ad.:** Melodrama (3ª.acep.), Melodramma*

DRAMA GIOCOSO: Nombre dado frecuentemente en el siglo XVIII, a las óperas cómicas italianas.-
***V.ad.:** Ópera buffa.*

DRAMA LÍRICO: **1.** Título dado con referencia al de ópera y a algunas obras modernas de música dramática; **2.** Subgénero operático francés en el que, a su argumento severo y exaltado, se unen la danza, la espectacularidad y el canto más bien airoso; **3.** Para el repertorio francés contemporáneo, óperas de argumento trágico; **4.** Ópera seria.
***Ej.:** "Pelleas y Melisenda" de Debussy; "El diálogo de las Carmelitas" de Poulenc; "La vida breve" de De Falla.*
***V.ad:** Leyenda lírica, Drama musical (1ª.acep.), Gran-ópera, Ópera seria, Tragedia lírica.*

DRAMA MUSICAL: 1. Nombre con que se designaba en Italia durante los siglos XVII y XVIII a las óperas cuyos argumentos eran trágicos; **2.** Nominación alternativa dado a un género cantado en que los números cerrados, tales como arias dúos, coros, etc., y los recitativos, ceden su importancia al desarrollo musical de la textura al continuum, pues se funden sin detener el fluir de la música.
La diferencia con la ópera estriba, en que el drama musical no consta de una serie de números cerrados, sino que coincide más bien con los diálogos y los coros del drama clásico griego.-
A partir de Wagner, forma bien definida del teatro lírico. En principio opuesto a la ópera de los siglos XVII y XVIII, su denominación indica que el drama es tan importante como la música al igual que la profundidad psicológica, la belleza poética, etc. En otras palabras: "una obra de arte integral". Según este compositor, el "drama musical es una forma de arte universal (Gesamtkunstwerk) a la cual concurren y se transfiguran todas las artes constituyentes, sacrificando sus respectivas identidades individuales y sus características especiales, en favor del desarrollo de esta nueva asociación: el drama musical. A este mito o concepto hipotético, según Wagner, sólo la música es la única capaz de exponer la intensidad de sentimientos que hace surgir las ideas del mito expresado en poesía. En la ópera, la línea vocal es flexible (ritmo no periódico) y libre(sin divisiones formales de recitativo, aria, etc.); implica una subestructura polifónica que la orquesta realiza y que incorpora la acción interior del drama (los sentimientos) así como las palabras incorporan su acción exterior (las ideas precisas con las cuales se asocian los sentimientos). La música orquestal es continua

durante todo un acto (sin cadencias perfectas; el cambio continuo del centro tonal); la música se unifica por medio leitmotivs-temas musicales breves, cada uno de ellos conectado con determinada persona, cosa o idea (o con las tres, como el caso del llamado del cuerno de Sigfrido) y que se repiten, varían o se desarrollan musicalmente de acuerdo con la repetición, variación o desarrollo del objeto correspondiente en el drama" (Don Michael Randel. Diccionario)

La influencia de Wagner, en su estilo musical y su ideal de melodía continua se hizo sentir en todos los campos de la música especialmente entre los compositores de ópera de fines del siglo XIX y comienzos del XX tales como Richard Strauss ("Salomé", "El caballero de la rosa"). Junto a ello, el drama musical provocó un impulso favorable al realismo y, consecuencialmente en sus expresiones operísticas: el verismo, el naturalismo, el impresionismo.-

Ej.: *"Parsifal" de Wagner.*

V.ad.: *Continuum, Drama lírico, Leitmotiv, Número cerrado, Teatro musical (3ª.acep.)*

DRAMÁTICO*:* En la ópera: Voz poderosa. Estilo adecuado para papeles vigorosos.-

V.ad. *:Soprano dramática, Tenor dramático, Voz dramática*

DRAMMA GIOCOSO PER MÚSICA: v. Ópera buffa

DRAMMA PER MÚSICA: v. Drama musical. Opere in música. Melodrama

DUE: Indicación en la partitura, para que dos voces o dos instrumentos o, una voz y un instrumento, deben ejecutar las mismas notas.-

V.ad.: *Dúo, Duetino*

DUETO: v. Dúo

DUETTINO: (it. breve dueto): 1. Pequeño dueto; 2. Breve composición a dos voces, a veces introducida en la ópera.-

Ej.: *(1ª.acep.) Tair Aurora (Mandane y Abraces) Acto I de "Artajerjes" de Arné; (2ª.acep.) La ci darem la mano, (Don Juan y Carlina). Prólogo de "Don Giovanni" de Mozart.*

V.ad.*: Diálogo, Dúo*

DUGAZON: (fr) Categoría francesa de soprano dramática, subdividida en cuatro clases de voces: Jeune, Première, Forte-Première y Mere.-

V.ad.: Soprano Falcon.

DÚO: 1. En la ópera: canto a dos voces en forma de diálogo o simultáneamente; **2.** Número para dos instrumentos de igual importancia, con o sin acompañamiento.

La distinción entre los compositores italianos, de dueto para las voces y de dúo para los instrumentos, no sólo no se generalizó sino que cayó en el desuso. Actualmente, se emplea cada una de ellas indistintamente para las voces y para los instrumentos.-

El dúo tomó desde principios del siglo XVIII un lugar destacado por la acción dramática que se desarrollaba en la ópera. Aunque todas las combinaciones de voces estuviesen admitidas según las situaciones que debían expresar, el interés de los compositores y especialmente del

público se concentraron en los dúos de amor para tenor y soprano.-

El dúo, antes de convertirse en un elemento de importancia en la ópera, especialmente en la cómica, fue una composición coral de cámara. Respecto de la ópera seria tuvo una fuerte oposición, pues a la crítica le parecía "absurdo estos diálogos interminables entre héroes para decirse la misma cosa, sin escucharse ni contestarse y sólo para contradecirse".-

Ej.: O soave fanciulla (Roberto y Mimí). Acto I de "La Bohème" de Puccini; Quel vecchio maledivami (Rigoletto y Sparafucile); Y figlia… mio padre (Rigoletto y Gilda) ambas del Acto I de "Rigoletto" de Verdi. V.ad.: A due (2ª.acep.), Cabalette, Diálogo, Doblar Due, Duettino,

DURACIÓN: **1.** Espacio de tiempo durante el cual resuena un sonido; **2.** Lapso que transcurre entre el comienzo y el final de una obra musical.

V.ad.: *Compás (1ª. acep.), Corte, Disminución, Tempo.*

DUREZZA: (it. dureza): Cantar de modo severo y decidido, con expresión de firmeza y determinación.

Dvorak, Antonin: Compositor checo (1841-1904). Después de Smetana, es el músico más destacado de su país.-

Hijo de un posadero que quería dedicarlo al trabajo en una carnicería o en el comercio, Dvorak huyó de su casa y se trasladó a Praga. Como violinista, instrumento que había aprendido con el maestro de su pueblo natal, tuvo que ganarse la vida y pagar sus lecciones musicales, tocando en cafés y cabarets. Tras tres años, ingresó como violinista en el Teatro Nacional Checo. Con motivo de haber ganado el primer premio, en un concurso nacional, con un himno para coro y orquesta obtuvo, no sólo el éxito sino además, una beca en el Conservatorio de Praga. Allí adquirió un sólido conocimiento de las diversas ramas de este arte y de los maestros de la música clásica.-

En su relación con Smetana, conoció el nacionalismo musical checo al cual adhirió durante toda su vida.-

Su oportunidad la encontró del conocimiento y de la amistad con Brahms, a quien le suscitó su admiración y quien hizo lo posible para abrirle las puertas del éxito; en forma tal, que se comenzaron a editarse sus composiciones e incluirlas en los programas de los grandes directores de orquesta.-

Nombrado primero profesor y después director del Conservatorio de Praga, hubo de interrumpir estas labores por tres años, para asumir la dirección del Nacional Conservatory of Music de Nueva York.

Por sus composiciones, Dvorak se hizo rápidamente célebre, tanto en Europa como en EEUU, realizando numerosos viajes a distintos países para dirigir sus obras.-

Si bien Dvorak escribió cerca de doce óperas, entre las cuales se puede destacar "*Rusalka*", su temperamento esencialmente sinfónico, lo inclinó a la música de cámara y

sinfónica, siendo el mayor representante checo de esta última.-
La música de Dvorak recibe la tradición eslava, la que se expresa tanto por la atribución de su folklore a los caracteres melódicos y rítmicos, cuanto por la forma de lirismo proveniente de la cultura popular checa. Recibe además, la influencia del romanticismo alemán con Brahms y Wagner, sin que ello le haga perder los rasgos de frescura y naturalidad.-

E

ECO: 1. Artificio musical que consiste en la repetición, inmediata y más débil, en otro plano sonoro, de un breve fragmento vocal o instrumental; **2.** Efecto de la reflexión de un sonido.-

El eco fue un recurso muy usado en la música vocal e instrumental de los siglos XVII y XVIII. En la música vocal, la imitación de las respuestas del eco, la voz repetía como eco, sólo la última sílaba de una palabra. En la música instrumental, el eco se realizaba mediante el empleo de sordinas y de sonidos tapados y además, por la oposición de los timbres que dan dos instrumentos diferentes, pero emparentados.-

Ej.: *Llamadas de auxilio a sus padres. Acto II de la ópera "Hänsel y Gretel" de Humperdinck.*

V.ad.: *Armónico (1ª.acep.), Secuencia (1ª.acep.), Repetición*

Edipo Rey (Stravinsky, Igor) Ópera-oratorio en dos actos. Libreto de Jean Cocteau, basada en la tragedia del mismo nombre de Sófocles.-

La ópera se inicia con las palabras del relator: "Espectadores: escucharán ustedes una versión en latín de Edipo Rey… (El lenguaje empleado por los actores es el latín. El relator se expresa en el idioma del país donde la ópera se representa).-

Entra Creón. El coro lo saluda y en medio de las voces se escucha la voz del relator. Después de señalar que éste es Creón, cuñado e Edipo, quien viene en consultar al oráculo Tiresías y en exigir que se castigue la muerte de Layo, rey de Tebas y esposo de Yocasta. Aduce que el asesino se encuentra en Tebas y que Edipo descubrirá al criminal gracias a su habilidad para descifrar enigmas.-

Edipo, requerido por Creón, interroga a Tiresías el oráculo. Este, conociendo el futuro que le espera a Edipo, y que ya está determinado por los dioses, da respuestas evasivas lo que irrita al rey que acusa a Creón de pretender el trono con la complicidad de Teresías. Entonces, éste se limita a decir: "El asesino del rey es un rey".-

Al aparecer Yocasta es saludada por el coro.-

Esta afirma que los oráculos mienten, mientras el coro repite sin César la palabra "trivium" (encrucijada) como si quisiera que Edipo evoque un recuerdo. (En la tragedia griega, el coro además de representar al pueblo, es también la expresión de la conciencia de los personajes). Tal palabra causa pánico en Edipo.-

El oráculo no mintió cuando, años atrás, profetizó que Edipo iba a

matar a Layo, su padre, y a casarse con Yocasta, su madre, aunque ésta lo alejó de la casa cuando niño para impedir la profecía.-

Yocasta se suicida y Edipo se arranca los ojos con un broche de oro de su madre y esposa.

Termina la ópera-oratorio con las palabras del relator que, para finalizar, expresa:" Adiós, adiós, pobre Edipo, te amaban…"-

ÉGLOGA: (lat. extracto, pieza escogida) Composición lírica del género bucólico de índole lírica y pastoril generalmente dialogada.-

Dado que en el siglo XVI se representaba en tablados, incluyéndose música, se estima que las églogas son precursoras de la ópera.-

EINKLANG: (al.) Unísono

EILENTUNG: (al.) Introducción

EINSATZ: (al.) Ataque, Entrada

Einstein on the beach (Glass, Philip) Ópera en cuatro actos. Libreto de Robert Wilson, basado en la novela de denuncia de la energía nuclear *On the Beach de* Nevil Shute. Esta ópera que carece en realidad de un argumento preciso, fue estrenada en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 21 de Noviembre de 1976.-

Cada uno de los cuatro actos que componen la ópera va precedido de un episodio musical llamado *Knee Play* (?). Cada acto tiene dos escenas, salvo el último que tiene tres. La ópera se cierra con un quinto *Knee Play.*

La primera escena, titulada *The Train* (El tren), se desarrolla en un tren cuyo monótono ruido de las ruedas sobre los rieles, se reproduce en un ritmo, el cual se repite durante unos dieciocho minutos. A éste se añade la música de un coro y de un órgano eléctrico al final de la escena. Hay pequeños cambios y dos esquemas rítmicos que a veces se sobreponen. La segunda escena de este primer acto se denomina *The Trial (El juicio).* Un violín solista interpreta largas frases musicales aludiendo a la costumbre de Einstein de entretener con este instrumento sus breves ratos de ocio. Una voz solista describe París. El acto termina con un solo de órgano.-

El segundo acto comprende dos escenas: en la primera, Dance 1 (Danza 1) incluye la presencia de unos bailarines y en la segunda, Dance 2 llamada *Night Train* (Tren de noche) se vuelve a oír por un largo rato el traqueteo del tren. Ambas escenas están basadas en la repetición constante de un mismo tema.

La primera escena del tercer acto *Trial / Prison* (Juicio/cárcel) se produce ante el estrado de un tribunal y en ella, en un pasaje coral, las voces van repitiendo unos números. Luego una voz reflexiona sobre los años de prisión que como pena corresponde a distintos delitos. En la segunda escena se muestra una nave espacial. La voz solista y los instrumentos van repitiendo las notas re-mi con algunos añadidos ocasionales. Esta escena monótona dura diecisiete minutos. El violín solista

termina el acto llevando la música hacia el *Knee Play No.4.-*
En la primera escena del cuarto acto, denominada *Building* (Edificio) se inicia nuevamente con el tema del tren con elementos de música hindú. La segunda escena titulada *Bed* (Cama), una cama que estuvo presente en el escenario del primero y del tercer acto reaparece nuevamente. Una voz solista femenina, acompañada de órgano repite pequeños esquemas musicales. La escena final del cuarto acto se llama *Spaceship* (Nave del espacio). En ella reaparece el tema del tren. Se presume que ya no nos encontramos en un ferrocarril sino en la nave. De una técnica antigua hemos pasado a una nueva: el viaje nos ha llevado desde el siglo XIX a finales del siglo XX. El coro entra en la última parte de esta escena contando una historia de amor de una pareja sentada en un banco de un parque al anochecer; destacándose la presencia de un violín al final del acto y de la ópera. El órgano introduce el último *Knee Play.-*
(Extraído de la discoteca ideal de la ópera de Roger Alier, Max Heilbron y Fernando Sains Rivière y de La guía Universal de la Ópera de Roger Alier)

EJECUTANTE: 1.Persona que tiene a su cargo una parte vocal o instrumental en una pieza de música, sea como solista o formando parte de un conjunto; 2. Aquel que da realidad sonora a la música fijada en la partitura.-
El estudio de "Práctica de la ejecución", intenta hacer históricamente posible las ejecuciones musicales auténticas, es decir, aquellas que pudieren asemejarse a las del período de la música de que se trata.-

EJERCICIO: **1.** Estudio vocal o instrumental; **2.** Composición de carácter técnico destinada a familiarizar al alumno de música con las dificultades de la ejecución o de la teoría;.**3.** Obra breve para teclado.-
V.ad.: *Agilidad (2ª.acep.), Audición (2ª.acep.), Dictado, Estudio (1ª.acep.), Fallo, Messa di voce, Ribatura, Seriner, Solfeo (1ª.acep.), Vocalización.*

ELAN: (fr. Impulso) Ornamento usado en Francia, en el antiguo canto, con el significado de entusiasmo, ímpetu, vehemencia.-
Este ornamento estaba compuesto por un portamento y de un acento o una aspiración más o menos violenta.-
V.ad.: *Acento, Ornamento, Portamento*

ELARGISSANT: (al.) Alargando

ELEGÍA: **1.** Canción de lamentación, quejumbrosa, especialmente por los muertos;. **2.** Pieza musical de carácter triste o melancólico.-
Ej. *(1ª.acep.) Cantos de Anfortas. Ultimo acto de "Parsifal" de Wagner; Tu sul labro de veggenti. Acto I de "Nabucodonosor" de Verdi*
V.ad.: Endecha, Lamento, Mesto, Plegaria, Réquiem, Treno.

Elektra (Strauss, Richard). Ópera en un acto. Libreto de Hugo von Hoffmannsthal, basado en el drama griego de Sófocles. Estrenado en el

teatro de la Corte de Dresde el 25 de Enero de 1909.

En un patio del castillo de Agamenón las sirvientas, mientras lavan ropa, comentan la dureza del carácter y la fiereza de las actitudes de Elektra, que vive obsesionada por el recuerdo de su padre y el castigo de los culpables de su muerte. Su sed de venganza la alimenta noche y día visitando diariamente su tumba ubicada dentro de los muros del palacio. Sabe que Clitemnestra, su madre, fue quien incitó a su amante Egisto para que lo matara. Como los dioses no permiten que ella misma lleve a cabo la venganza, espera con ansias la vuelta de su hermano Orestes, ausente por varios años del país.-

Lamenta Electra la debilidad de su hermana Chrysothemis que no se oponga con su misma fuerza a los culpables; por el contrario, su actitud frente a ellos es débil y acomodaticia. Esta advierte a Electra que en el palacio se está planeando librarse de ella.-

De una puerta del palacio sale Clitenmestra, acompañada de todo su séquito, quien que ha tenido terribles sueños de muerte. Desea que Elektra los interprete y además, le dé un remedio para esas horribles pesadillas que tiene noche a noche y que le impiden dormir. Elektra, que se encuentra en esos pocos momentos de humor, permite que ella le hable y le sugiere que para evitar las pesadillas y sanarse, realice un sacrificio humano proponiéndole que, como víctima propiciatoria, sea ella misma. La reina se horroriza, dándose cuenta que el enorme odio que su hija le tiene, no ha variado en absoluto. En ese instante, una de sus consejeras le trae una noticia que la hace variar de actitud, pues después de escucharla en secreto ríe con malsana alegría: Orestes, su hijo, ha muerto y, por ende, no debe temer de él su venganza.-

Elektra abatida por la noticia, llama a su hermana para que, entre ambas, lleven a cabo la venganza matando a su madre y a su amante. Chrysothemis se niega ya que sólo desea un futuro de paz: tener hijos y criarlos. Por ello Electra decide llevar sola a cabo la venganza. Se pone a escarbar en el suelo para desenterrar el hacha de guerra de su padre y que ella escondió tras su asesinato. Realizaba esa labor, cuando las siervas le anuncian la llegada de un desconocido. Electra, sin mirarlo, lo invita a marcharse dejándola en paz. Al alzar la vista y, ante las palabras que el desconocido le dirige, reconoce en él a su hermano Orestes. A sus palabras, el soldado que acompaña a Orestes le pide que calme sus impulsos, pues se debe esperar la ocasión propicia para llevar a cabo la venganza.-

Más tarde y ya de noche, Orestes entra al Palacio y, poco después, se oye el alarido horrible de Clitenmestra al morir a manos de su hijo.-

Electra que ha entrado al palacio para hacer entrega a Orestes del hacha de su padre para que consume la

venganza y que había olvidado hacerlo antes, se encuentra con Egisto que viene de una cacería Esconde el hacha y lo recibe con zalamería, iluminando incluso sus pasos con una antorcha. Egisto, sorprendido más que desconfiado, le agradece la amabilidad. Al poco rato aparece por una ventana pidiendo auxilio. La mano de Orestes lo retira de ella y nuevamente se oyen gritos espeluznantes.-

Electra con la felicidad que siente por la muerte de los amantes y consumada su venganza se pone a danzar, realizando movimientos frenéticos y grotescos.

Sigue danzando sin descanso hasta que cae al suelo fulminada por un ataque al corazón que pone fin a su existencia.-

ELEVACIÓN: **1.**Progresión hacia el agudo;.**2.** Aumento del volumen de voz.-

V.ad.: *Atiplar, Dinámica*

elixir del amor, El (Donizetti, Gaetano) Ópera bufa en dos actos. Libreto de Felice Romani. Estrenado en el Teatro de la Canobbiana de Milán el 12 de Mayo de 1832.-

Adina se encuentra leyendo la historia de Tristán e Isolda. Se ríe del hecho de que alguien necesite de un elixir para obtener el amor. Nemorino, ignorante pero bondadoso, la envidia viéndola leer y se lamenta que su incultura le impida conquistarla.-

A la llegada de un escuadrón militar al pueblo, el sargento Belcore, dándoselas de guapo, trata de seducir a Adina. Le propone matrimonio y ésta lo acepta con el exclusivo objeto de fastidiar a Nemorino, aunque siente cariño por él.-

Mientras escuchaba las protestas amorosas de Nemorino, llega al pueblo Dulcámara, charlatán que se las da de médico, él que al toque de trompeta, hace propaganda a los maravillosos efectos universales de un elixir que vende.-

Al quedar solos con el charlatán, Nemorino le pregunta si el elixir tiene, entre otras, la virtud de hacer nacer el amor. Dulcámara le responde afirmativamente, advirtiéndole eso sí, que el efecto se produce pasadas las veinticuatro horas después de tomárselo, plazo dentro de cual, él acostumbra a abandonar apresuradamente los poblados donde vende el licor.-

Nemorino, después de tomar el elixir, envalentonado por su fe en él, da muestras de firmeza con Adina y ésta enfadándose ante la actitud del muchacho, le da un bofetón.-

Como el escuadrón debe partir intempestivamente, Belcore le pide a Adina si estima posible casarse con él esa misma tarde. Aceptada su petición, a la llegada del Notario a casa de Adina, todos los invitados se trasladan a otro salón salvo Dulcámara que se queda comiendo y bebiendo. Adina esta malhumorada ante la no comparecencia de Nemorino, a quien desea verlo sufrir cuando presencie su matrimonio.-

Nemorino, que ha llegado atrasado, al ver a Dulcámara de inmediato

le solicita la venta de otra botella de elixir cuyo efecto sea instantáneo Este le expresa que si latiene pero que su precio es mayor por su rápido efecto, razón por la cual debe ser cancelado previamente dándole el plazo de un cuarto de hora para ello.-

Mientras Nemorino corre a reunir el dinero, Belcore esta contrariado, pues Adina no quiere casarse hasta la noche a fin de lograr que Nemorino presencie la boda. Como éste no ha logrado reunir el dinero, vuelve a casa de Adina encontrándose con su rival Belcore. Al verlo, quejándose lastimeramente de su suerte. Al preguntársele, le responde que el motivo de su angustia es que carece del dinero necesario para comprar otra botella de elixir. El sargento le ofrece el dinero que se da a aquellos que se enrolan en el ejército. Nemorino acepta. Firma el enganche con una cruz, pues es analfabeto y se va feliz con su plata.-

Giannetta, amiga de Adina, cuenta a sus compañeras que Nemorino acaba de heredar una cuantiosa fortuna, lo que explica que todas ellas lo inviten a bailar. Nemorino que se encuentra achispado, está convencido que su éxito con las jóvenes del pueblo se debe a que el brebaje, que ha bebido en abundancia, ha empezado a funcionar.-

Cuando se retira de la fiesta alegremente rodeado de muchachas es visto por Adina. Dulcámara, a su lado, al ver su tristeza, le cuenta que el muchacho ha bebido de su elixir de amor y que para comprarlo vendió su libertad enrolándose en el ejército. Al regresar a la fiesta Nemorino, y ver en los ojos de Adina una furtiva lágrima, se convence que ella también lo ama.-

Adina al conocer lo que ha ocurrido por el relato de Dulcámara, comprende cuan grande es el amor que le profesa el muchacho, le devuelve su libertad comprando el contrato de enganche. Al saberlo Nemorino le señala a Adina que no desea su libertad si ella no lo ama; por lo que ésta le declara su amor. Ambos celebran su matrimonio, aprovechando los preparativos hechos para la boda con Belcore. Este, por su parte, al ver a su novia en brazos de Nemorino se marcha con la plena seguridad que encontrará otras mujeres a quien amar.-

Dulcámara, se vale de lo que ha pasado para añadir a su propaganda que la felicidad de la pareja se debió a los maravillosos efectos del elixir de amor que él vende.-

EMBELLECIMIENTO: v. Ornamento

EMISIÓN: Producción de sonidos musicales. Se aplica preferentemente a la voz.-

Una perfecta emisión vocal debe ser franca, fácil, cómoda y segura. Es una parte esencial del arte del canto.-

V.ad.: *Ámbito, Ataque (2ª.acep.) Cantar 1ª.acep.), Canto (2ª.acep.), Engolado, Dicción, Engolado (1ª. acep.), Entubamiento, Fonación, Gallo, Glotis, Lírico (1ª.acep), Messa di voce, Proyección, Registro (1ª.acep.) Resonancia, Sfogato, Sulfiato, Tessitura (2ª.acep.), Timbre (3ª.acep.),*

Transposición, Vocal.-

EMPFINDUNG: (al.) Con sentimiento

EMPRESSÉ: (fr.): Apresurado,

ENCANTAMIENTO: Cantos que llevan consigo la idea de magia o de sortilegio.-
Varios trozos y aun escenas de óperas de carácter semireligiosas y semifantásticas han llevado este título.-
Ej. *Las óperas "Fervaal" de d'Indy; "El rey Lahaore" de Massenet; "Rusalka" de Dvorak, etc.*
V.ad.: *Balada (4ª.acep.), Cuento Musical, Leyenda lírica, Ópera mágica.*

ENCORE: (fr. otra vez) 1. Repetición de una pieza o de un trozo musical adicional tocado para corresponder al aplauso del público; 2.Repítase nuevamente. Interprétese una vez más.
V.ad.: *Bis, Repetición.*

ENDECHA: **1.** Canto lastimero de expresión melancólica y dolorosa concebido para ritos fúnebres. **2.** Composición vocal e instrumental usada en celebraciones conmemorativas.-
V.ad.: *Elegía, Exequias, Lacrimoso, Lamento, Réquiem (1ª.acep.).*

ENGOLADO: **1.** Voz que tiene resonancia en el fondo de la boca o en la garganta; **2.** Voz afectadamente grave; ***3.*** Resonancia gutural a la voz; 4. Persona fatua, engreída, altanera.-
V.ad.: *Afinación, (1ª.acep.), Cencerrada, Emisión, Enronquecimiento, Entonación, Gutural, Impostación (2ª.acep), Resonancia, Voz (3ª.acep.), Voz de cabeza, Voz, volumen o resonancia de la.*

EN RECITATIVO: v. Recitativo

ENRONQUECIMIENTO: Alteración de la voz que la vuelve obscura y velada.
V.ad.: *Emisión, Engolada (1ª.acep.), Voz (3ª.acep.)*

ENSALADA: Arreglo musical de un poema que mezcla versos de otras poesías o que cita otras composiciones o melodías generalmente con fines humorísticos.-
V.ad.: *Popurri*

ENSAYO: Preparación previa a la exhibición de una representación ante el público.
En la ópera los hay de varias clases: Los solistas y el director de orquesta y su asistente; el director de orquesta con el coro y el director de coros; el director de orquesta con ésta y todo el elenco, etc.
V.ad.: *Director musical, Maestro interno, Repetición (2ª.acep.)*

ENSEMBLE: (fr. juntos): Número de ópera para un conjunto de dos o mas solistas, con o sin coro.
El término implica un número no determinado de intérpretes, no demasiado numerosos para merecer el nombre de coro.-
Ej.: *Mir ist so wunderbar (Leonore, Jaquino, Marzelline y Rocco), Acto I de "Fidelio" de Beethoven; Addio, (Doge, Jacopo, Lucrecia y Loredano). Acto II de "Los dos Foscari" de Verdi; (Guillot y las artistas) Acto I de "Manon" de Massenet*
V.ad.: *Comprimario, Concertado (1ª. acep.), Música concertada, Número cerrado, Vaudeville (2ª.acep.)*

EN SUITE: (fr.) Después. En sucesión ininterrumpida,-.

ENTONACIÓN: **1.** Afinación del tono; (así la entonación de un cantante o de un violinista, por ejemplo, se alaba si las notas están afinadas con un alto grado de precisión); **2.** Inflexiones musicales de voz hablada.; 3 Dar un determinado tono a la voz; **4.** Lo alto o lo bajo que se percibe un sonido; **5.** Modo de atacar y emitir un sonido en su debida altura y tono en las notas iniciales del canto.-

V.ad.: *Afinación, (1ª.acep.), Ataque, Cacofonía, Cencerrada, Declamación (1ª.acep.), Desentonar, Falsa nota, Engolado, Filar un sonido. Tono (3ª. acep.).-*

ENTR'ACTES: (fr. entreactos): Nombre dado en Francia a los intermezzos consistentes en música instrumental

V.ad. *Entreacto, Intermedio, Intermezzo*

ENTRADA: **1.** Movimiento de una voz o de una parte instrumental que ingresa a mezclarse con el conjunto;.**2.** Momento en que ingresa un tema a una composición musical; **3.** Autorización que da el director de orquesta, marcando a los intérpretes, su ingreso a la composición musical de que se trata; 4. Introducción o preludio a cualquiera obra musical sea vocal o instrumental; **5.** Escena de una Ópera-ballet; **6.** Obertura breve, de los siglos XVI y XVII, a una pieza inicial de índole festiva o semejante a una marcha.

V.ad.: *A battuta (3ª.acep.), Ataque (1ª.acep.), Contratiempo, Cue, Entrée, Obertura.*

ENTRATA: v. Entrada.

ENTREACTO: Música escrita, generalmente instrumental, para ser ejecutada con el telón cerrado o entre los actos de una ópera; (sobre todo entre el primero y el segundo acto).-

Ya en el teatro del siglo XVI, era costumbre introducir, en los intervalos de un acto a otro, breves representaciones coreográficas tales como bailes, justas, batallas, triunfos etc., que tenían por finalidad: entretener al público durante esas pausas. Eran los llamados genéricamente "entremeses" (intermezzi en idioma italiano) Este género al obtener gran éxito, pronto se introdujo también en las óperas semiserias y desplazaron, como entremés de carácter cómico e *intermezzi buffo*, a los entremeses de carácter pastoril, a los formados por bailes, a las escenas recitadas e ingresaron en forma definitiva, a través de la ópera cómica, a la ópera actual.-

En el siglo XVII, durante el auge del entreacto, no había acuerdo entre los compositores acerca de la finalidad o sentido que debían tener. Mientras unos querían que sirviesen de enlace entre dos actos, otros, estimaban que debían constituir una introducción para el acto siguiente.-

En el teatro literario de fines del siglo XVIII se consideraba indispensable utilizar en los entreactos una orquesta no sólo, para entrener al público, según decíamos, durante las largas pausas en el cambio de decorados, si no también, de hacer menos inverosímiles los cambios de

tiempo y lugar entre un acto y otro. Estas orquestas, se limitaban a ejecutar como entreactos, fragmentos musicales compuestos para el drama o comedia que se representaba como asimismo, las obtenidas de obras musicales más en boga.-

En el teatro lírico, la composición musical en los entreactos separados era muy poco común. Lo más frecuente era que los actos de la ópera estuvieran solamente precedidos por algunos compases que servían de ritornello al primer fragmento musical, lo que ocurre con la ópera actual.-

En la época moderna los entreactos son a menudo obras sinfónicas de gran interés descriptivo con los que se han formado suites para conciertos etc.

Ej.: *Terceros Actos de "Los maestros cantores de Nuremberg" y "Lohengrin" ambas de Wagner; "Caballería rusticana" de Mascagni que debe su éxito a que es ejecutada a telón cerrado; "Carmen" de Bizet; "Don Quijote" de Massenet, entre los Actos IV y V.*

V.ad.: *Acto, Entre'actes, Entremés, Interludio (2ª.acep.), Intermezzo, Música de teatro.*

ENTREE: (fr. entrada): **1.**Acción de ingreso al proscenio de un grupo de danzas; **2.** Equivalente a acto en la Ópera-ballet.

En la Ópera - ballet de los siglos XVII y XVIII a esta acción se le denominó entrée, al igual que en los grandes ballets. Su música, semejante a una marcha, se tocaba con ocasión de la entrada a la escena de un grupo de bailarines o un personaje importante.-

Ej.: *Entrée II. Les Incas de Pérou en "Les Indes galantes de Pérou" de Rameau.*

V.ad.: *Ópera-ballet*

ENTREMÉS: **1.** Interludio musical en un solo acto, de carácter cómico a base de bailes y cantos. (Los entremeses eran interpretadas al principio o al intermedio de las representaciones; **2.** Variedad española del intermezzo operático.-

V.ad.: *Cencerrada, Entreacto, Intermedio (2ª.acep.), Intermezzi buffo, Musiquette, Sainete.-*

ENTSCHLOSSEN: (al.) Con determinación

ENTUBAMIENTO: Uso exagerado de las cavidades de la garganta y de la cara durante el canto. (La emisión del sonido sale cavernoso, velado como si lo hiciere por un tubo).-

V.ad.: *Emisión, Fonación, Proyección, Resonancia*

EPILOGO: Resumen o recapitulación de lo que se ha expuesto precedentemente y desligado, en cierto modo, de aquello.-

Ej.: *Falanges celestiales en "Mefistófele" de Boito; Calisto alle stelle en "La Calixto" de Cavalli; Escena final de "Una vida por el Zar" de Glinka, Escena final de "Francesca da Rimini" de Rachmaninov.*

EPISODIO: **1.** Escena o parte de una escena de una obra teatral que puede, por si misma, constituir un todo; **2.** Sección de una ópera o de otra obra musical considerada de carácter secundario; **3.** Motivo accesorio in-

troducido en un fragmento musical de tal modo que forme una especie de disgresión de éste.-
V.ad.: *Escena (1ª.acep.), Música incidental.*

EPITALAMIO: **1.** Música destinada a las solemnidades nupciales; 2. Poema nupcial.
V.ad.: *Marcha nupcial*

EQUALE: (it. igual): Composición o trozo musical para voces iguales: todas masculinas o todas femeninas o para instrumentos iguales.-

ERGRIFFEN: (al.) Emocionado, Conmovido.

ERMATTEND: (al.) Morendo.

ESCALA: **1.** Sucesión de todos los sonidos mensurables dispuestos por orden riguroso de altura. **2.** Progresión de notas aisladas en escalones hacia arriba o hacia abajo.-
La escala constituye la base de todo sistema musical. Consta de una serie de 8 sonidos, de los cuales el octavo es la repetición del primero a mayor altura. La distancia entre dos grados o escalones de la escala no es siempre la misma; existen dos diferentes especies: de un tono (Do-Re; Re-Mi, Fa-Sol, Sol-La, La-Si) y de medio tono, es decir de un semitono (MI-Fa, Si-Do). La diferente posición de estos dos semitonos respecto de la nota inicial (tónica), caracteriza los dos modos usados en la música occidental, mayor y menor.-
V.ad.: Cascada, Coule, Fioritura, Fousee, Ornamento, Pasaje de voz, Sonido, Strascinando, Tono.

ESCALA CROMÁTICA: **v.** Cascada

ESCAPADA: (fr. echappée): Adorno melódico que consiste en introducir entre dos notas una nota extraña a la armonía.
V.ad.: *Anticipación, Ornamento*

ESCAPE: **v.** Naschschlag

ESCENA: **1.** Subdivisión del acto en una ópera. **2.** Parte del acto que transcurre durante una sola escenografía; **3.** Estructura de algunos pasajes de ciertas óperas: (su fórmula lineal era recitativo con orquesta, más dúo o aria, más cabaletta); **4.** Unidad doble del recitativo más el aria; **5.** Sinónimo de "número musical"; **6.** Cada una de las partes en que se subdivide una partitura; **7.** Aquello que se representa en el escenario; **8.** Títulos de episodios dramáticos compuestos específicamente para ser interpretados por cantantes solistas en una ópera o en un concierto.
Antiguamente, la escena se dividía en tres tiempos o partes: Introducción, trío (o cuarteto o quinteto) y cabaletta del trío o del cuarteto o quinteto.-
Ej.: *(3ª.acep.) Salgo gia del trono. Acto II de "Nabucodonosor" de Verdi; Tu che a Dio spiegasti l'ali. Acto III de" Lucía de Lammermoor" de Donizetti; (4ª.acep.): Oh rendetemi l speme. Acto II de "Los Puritanos" de Bellini; Prenez garde parici. Acto III de "Pelleas y Melisande" de Debussy*
V.ad.: *Acción, Acto, Entrée, Episodio, Escenario, Fragmento musical, Misse en scena, Régiseur.*

ESCENA BUFFA: **v.** Intermezzi buffo

ESCENA LÍRICA: Número musical in-

dependiente y ajeno a una ópera o a cualquier manifestación lírica o instrumental.

Ej.: *"La muerte de Cleopatra" de Berlioz, para soprano o mezzosoprano.*

ESCENARIO: **1.** Sitio o parte del teatro donde se efectúa la representación de la obra musical o de cualquier espectáculo teatral;; **2.** Recitativo dramático acompañado que a menudo antecede a un aria; **3.** Reseña de un libreto o de la trama de una ópera.

V.ad.: *Antefatto, Argumento, Escena, Libreto, Trama,*

ESCENOGRAFÍA: Arte de diseñar las decoraciones escénicas para cada uno de los actos donde se desarrolla la acción.-

ESCENÓGRAFO: Encargado de los decorados y casi siempre del vestuario de una obra teatral.-

V.ad.: *Escenografía, Mise en escena, Régiseur, Vestuarista*

ESPIRAR: **v.** aliento

ESPRESSIVO: (it.) Expresivo. Con expresión

ESTENTÓREA: Voz muy potente y robusta.

ESTILO: **1.** Diferente modo de expresión o de ejecución artística.; **2.** Característica distintiva de un compositor, de un período histórico, de una sociedad, de una tendencia, etc.; **3.** Uso, práctica, costumbre, moda.

En una composición musical el estilo incluye los métodos y modos de tratar la forma, la melodía, el ritmo, la armonía, el timbre, textura, etc, en general, los elementos musicales. Aplicado a los períodos históricos, puede hablarse de estilo barroco, renacentista, rococó, etc., con referencia a los medios utilizados, pude ser estilo vocal, instrumental, violinístico, etc. Puede referirse también a los compositores, como estilo Mozart, Palestrina, Beethoven, etc. Además, referirse a las diversas formas de composición: estilo operístico, teatral, sinfónico, etc.; o también a los métodos o técnicas tales como homofónico, polifónico, contrapuntístico, etc.

V.ad.: *Composición*

ESTILO ANTICO, OBBLIGATO, OSSERVATO, ROMANO: (it.) Estilo severo, polifónico, contrapuntístico y palestriniano, que tuvo estos nombres para distinguirlo del estilo nuevo o rappresentativo que se practicaba desde principios del siglo XVII.-

ESTILO CONCERTATO Y CONCERTANTE: Estilo practicado en los inicios de la ópera, en la cantata y el motete entre los siglos XVI al XVIII. Es el estilo de oposición, contrastes y yuxtaposición de voces (coro concertado) e instrumentos.-

ESTILO CONCITATO: Estilo expresivo y de gran exaltación practicado en las primeras óperas del Barroco (Monteverdi) y los momentos más emocionantes. "La música, en este estilo, implica el manejo de rangos vocales agudos y dobles corcheas repetidas como representación de los ritmos pírricos de la antigua Grecia" (Latham. Diccionario)

Entre los compositores barrocos tardíos se recurrió a este estilo en

pasajes con textos que hacían referencia a luchas y batallas.

ESTILO GALANTE: Practicado especialmente en la música francesa del siglo XVIII. Llamado así por su elegancia melódica, gracia, delicadeza, esencialmente decorativo y ornamental y que se distingue por su claridad formal, más que por la intensidad de los sentimientos. Su finalidad no era otra, que agradar a los aficionados mediante profusión de los ornamentos unido a una superficialidad sentimental.-
Constituye este estilo la expresión musical del Rococó, a diferencia del estilo serio y complicado del Barroco.-
V.ad.: *Bel canto, Rococó*

ESTILO IMITATIVO: Es el estilo polifónico contrapuntístico en que los diferentes temas o motivos de una voz son imitados a diferentes intervalos por otra u otras voces.-
V.ad.: Contrapunto

ESTILO PARLANDO: Estilo de canto hablado. (Una nota para cada sílaba. La voz toca la nota pero no la sostiene).
Ej.*: El mayordomo en "Adriana Lecouvreur" de Cilea; Djura y Jankel en "Arabella" de Richard Strauss; Diálogo entre Guillot y De Brétigny. Acto III de "Manon" de Massenet.*
V.ad.:Aria declamada, Declamación, Declamado cantado,Melodrama(2ª. acep.), Ópera balada, Parlando (1ª.acep.), Parlato, Recitativo (2ª. acep.) Sprechgesang, Sprechtime, Sprezzatura

ESTILO RAPPRESENTATIVO: Estilo que apunta a la representación. Practicado en las primeras óperas. La música es semejante a la del recitativo, con ritmo y fraseo libre en seguimiento de la tensión expresada por el texto al que acompaña, con pausas e intervalos frecuentes y poco comunes que sirven para resaltar el efecto emocional
Término usado por los compositores italianos del siglo XVII que alude al teatro y a su reciente recurso: el recitativo basado en las inflexiones habladas naturales de la voz. El canto era a una sola voz, con un sucinto acompañamiento orquestal, en lugar de utilizar los recursos polifónicos de uso universal de la época. Esto, a consecuencia de las conclusiones a que llegó la Camerana Florentina: en el teatro griego antiguo, se cantaba y no se recitaba y que tal canto era monódico, no polifónico. Este razonamiento, y el deseo de revivir la forma del canto de los clásicos griegos, trajo consigo el nacimiento de la "ópera in música".
V.ad: *Camerana Florentina, Monodia, Ópera in música, Rappresentativo*

ESTINGUENDO: (it. extinguiendo): Apagándose.

ESTINTO: (it.) Extinto. Apenas audible. (Tan suave y poco vivaz como sea posible).-
V.ad.: Denominaciones dinámicas, Morendo, Perdendosi, Ritardando, Sfumare

ESTRIBILLO: 1. Refrán; **2.** Frase, parte de una frase o cláusula en verso que se repite, tanto textual como musi-

calmente, después de cada estrofa en algunas composiciones líricas y que a veces también comienzan con ella;
En algunas composiciones musicales, cada repetición del estribillo lleva la misma melodía.-
V.ad.: *Balada (2ª.acep.),Copla, Couplet (1ª. acep.), Estrofa, Ritornello, Rondó (1ª.acep.), Secuencia (1ª. acep.) Vaudeville (1ª.acep.).*

ESTRIDENTE: Grito o ruido agudo.y chirriante.

ESTROFA: **1.** Cada una de las partes compuestas del mismo número de versos y ordenadas del modo igual de algunas composiciones poéticas; **2.** Cada una de estas partes, aunque no estén ajustadas a exacta simetría; **3.** Especie de período melódico que tiene un sentido completo en el discurso musical; **4.** Parte de una canción cuya letra varía, a diferencia del estribillo, en cada aparición.-
V.ad.: *Aria estrófica, Bajo estrófico, Couplet (2ª.acep.), Estrófica, Sicigia, Variación estrófica, Verso (1ª.acep.)*

ESTRÓFICA: Término usado para aludir a una canción en la cual la misma música se repite, exactamente o casi, en cada estrofa sucesiva del poema.-
V.ad.: *Aria estrófica, Bajo estrófico, Balada, Canto estrófico, Couplet, Estribillo, Ritornello, Secuencia (2ª.acep.), Variación estrófica, Verso (1ª.acep.)*

ESTUDIO: **1.** Obra musical, vocal o instrumental, escrita en general, atendiendo determinadas dificultades técnicas y compuesta para la enseñanza; **2.** Pieza vocal o instrumental generalmente para solista, escrita con la finalidad de demostrar la habilidad del intérprete; 3. Pequeña fantasía.-
V.ad.: *Audición, Ejercicio (1ª.acep.), Dictado, Fallo, Fantasía, Seriner.*

Eugenio Oneguin (Tchaikovski, Peter Ilitch). Ópera en tres actos. Libreto del compositor y de K.S. Shilovski, basado en un poema de Pushkin. Estrenada en el Teatro del Colegio Imperial de Música de San Petersburgo el 29 de Mayo de 1879.-

A la extensa propiedad rural de la que es dueña la viuda, madame Larina, llegan de visita Wladimir Lenski y su amigo Eugenio Oneguin. El primero, con el objeto de reunirse con la hija menor de la viuda Larina, Olga, de la que está enamorado y el segundo, con la finalidad de pasar unos días de descanso. Tatiana, la hermana mayor, ha quedado impresionada de Oneguin, orgulloso de su grado militar y de su figura, en el que ve el modelo de su héroe amoroso.-

Por la noche, Tatiana explica sus sentimientos a la vieja criada Filippieva quien trata de disuadirla. La muchacha después de pasar la noche en vela, se levanta de madrugada y le escribe una extensa carta de amor a Oneguin y le pide a Filippeva, haciendo caso omiso a sus consejos, que se la lleve.-
Tatiana aguarda impaciente en el parque de la mansión la llegada de Oneguin. Cuando éste aparece, le expresa que se siente muy honrado

por las expresiones de la carta y que sólo puede ofrecerle su amistad, pues se declara contrario al matrimonio. Tatiana no puede evitar la sensación de un total ridículo, mientras Oneguin la acompaña cortésmente a la puerta de la casa.- En la mansión de madame Larina, se celebra el cumpleaños de Tatiana. Oneguin baila con ella sin poder evitar su aburrimiento. Está incómodo en ese ambiente poco distinguido. Para castigar a Lenski, que lo había traído a aburrirse al campo, baila una y otra vez descaradamente con Olga. Después de una breve intervención del profesor de francés de Tatiana y Olga, interpretando una canción de felicitación por el cumpleaños de su alumna, Oneguin intenta reanudar sus bailes con Olga; sin embargo, Lenski, celoso y cansado de la conducta de éste, lo increpa con violencia y termina retándolo a duelo. Oneguin, tras intentar disculparse, acepta finalmente el duelo al primar su orgullo a la amistad.-

Lenski, muy triste, no comprende como ha podido llegar tan lejos con su amigo y estima además, que ha perdido el amor de Olga.-

En un bosque muy cerca del río se enfrentan los dos jóvenes acompañados de sus respectivos padrinos. Ambos, como amigos que eran, piensan en una posible reconciliación, pero en ellos impera su orgullo, desechándola. El duelo se lleva a cabo. Ambos disparan y Lenski queda muerto. Oneguin, consternado, llora.-

Han pasado más de diez años. Oneguin está cansado de la vida que lleva, amargado de haber dado muerte a un amigo y, asimismo, de su intrascendente carrera militar. Acepta, sólo por cumplir, la invitación a una fiesta en el palacio del príncipe Grenin en San Petersburgo. Al recibirlo, éste explica a Oneguin que tuvo suerte de encontrar a la que ahora es su esposa quien, literalmente, lo sacó de una vida de fiestas, ambiciones y falsedades. Le presenta a Tatiana como su mujer. Ambos disimulan su turbación. Durante un baile, Onegin pide a Tatiana verla a solas y ella, llena de dudas, acepta.-

A la mañana siguiente en el salón del palacio, Tatiana lee una carta de amor de Oneguin y que recién ha recibido. Al llegar éste se echa a sus pies. Tatiana le ruega que se siente y escuche. Le recuerda el rechazo que sufrió ella cuando era una simple campesina y que no entiende cuales son sus pretensiones ahora que es una mujer casada, feliz e inmensamente rica. Rechaza a Oneguin y le pide que se vaya para siempre, ya que jamás traicionará a su marido que ama y respeta.-

Oneguin se queda sólo y sumido en la desesperación.-

Eurídice (Peri, Jacopo). Ópera con prólogo y cinco actos. Libreto de Octavio Rinuccini. Estrenada en el Palazzo Pitti, Florencia el 6 de Octubre de 1600. Esta es la primera ópera que se ha conservado.-

Aminda, algunos pastores y las ninfas del coro cantan celebrando la próxima boda de Orfeo con Eurí-

dice. Ella escucha los cantos y luego va con su amiga Dafne en busca de flores a los bosques.-

Orfeo, cantor de Tracia, recuerda sus lamentos, hoy superados por el Amor que ahora lo reunirá por vida con Eurídice. Su amigo Arcetro, también alaba a Amor por el favor que ha concedido. Llega el pastor Tirso tocando la flauta anunciando la boda y saludando a Orfeo.-

Regresa sola la ninfa Dafne y, ante la sorpresa de Orfeo, relata la muerte de Eurídice mordida por una serpiente. Arcetro y Orfeo estallan en llanto mientras las ninfas, junto a Aminta y Tirso tratan de consolarlos.-

Venus recomienda a Orfeo, al que ha acompañado hasta el límite del reino de los muertos, que recupere a Eurídice empleando sólo sus ruegos.-

Orfeo se lamenta del horror que le provoca el lugar, lamentos que, si bien impresionan a Plutón, se niega a permitirle el paso a los infiernos. Proserpina y el barquero Caronte se suman a la petición aduciendo que si en otras regiones celestiales se infringen las normas, no se ve el porqué Plutón no puede arrogarse este derecho. Ante este razonamiento, el dios accede y permite que Orfeo descienda al infierno y se lleve de él a su amada Eurídice.-

Arcetro y las ninfas del coro se extrañan por la tardanza en regresar, pero Aminta cuenta que ha visto la nave de Orfeo que trae a Eurídice. Arcetro, Aminta y las restantes ninfas y pastores celebran la boda.-

EVIRATO: ***v.*** *Castrado*

EXEQUIAS: (lat.): Canto y música para ritos fúnebres

EXOTISMO: Tendencia a asimilar formas y estilos artísticos y musicales de un país o culturas distintas de la propia.-

Ej.: *"Thais" de Massenet, "El rapto del serrallo" de Mozart: "Carmen" de Bizet.*

EXPIRACIÓN: v. aliento

EXPOSICIÓN: Parte de una obra musical donde aparece el tema principal.

V.ad.: *Motivo (3ª.acep.), Tema*

EXPRESIÓN: Traducción externa de los sentimientos anímicos del compositor por medio de la elección de formas melódicas. rítmicas, armónicas, etc.

EXPRESIONISMO: Término tomado de la pintura y aplicado a la literatura y a la música, que se refiere a la expresión del estado de ánimo del artista por medio de símbolos externos registrando exclusivamente las impresiones subjetivas e internas.

Los pintores seguidores de esta escuela, "recurrieron a la distorsión, la exageración, la abstracción y al simbolismo para hacer hincapié en sus propios estados subjetivos y en las interpretaciones a quienes vieran sus obras", reaccionando ante el "impresionismo en el cual los pintore representaban sus temas objetivamente, sin tomar en consideración los aspectos sicológicos y emotivos de esos temas.-

La obra de arte musical para los expresionistas, constituye una inme-

diata aparición intelectual en forma sensible y no un producto histórico. En otras palabras, para ellos la música, como las demás artes, es la manifestación externa de los sentimientos anímicos del artista expresada por medio de la elección de la forma melódica, rítmica, etc.
V.ad.: *Impresionismo.*

EXTENSIÓN: **1.**Alcance que de una voz o de un instrumento se puede obtener desde la nota más alta a la más baja;**.2.** Gama de tonos obtenidos de una voz o de un instrumento.-
V.ad.: *Ámbito, Registro de la Voz (1ª. acep.), Voz, tessitura de la (2ª. acep.).*

F

FACILE: (it.) Fácil. Fluido, sin esfuerzo

FALCON: Nombre que se usa en Francia para designar a la soprano dramática.
V.ad.: *Soprano falcon*

Falla y Matheu, Manuel de: Compositor español (1876-1946).Su madre, pianista de talento, dirigió sus primeros estudios musicales. Después ingresó al Conservatorio de Madrid, estudiando allí piano y composición. Con el objeto de ganarse la vida en esa ciudad, compuso algunas zarzuelas, sin mayor éxito. Escribe su primera ópera "*La vida breve*", con la que obtuvo el primer premio en la Academia de Bellas Artes (1905). Mientras espera su estreno, que sólo se produjo en 1913, de Falla se traslada a vivir en París (1907-1914) dando clases y recitales de piano para subsistir.
En París conoció a los músicos Debussy, Ravel y Dukas con los que trabó una buena amistad, recibiendo de ellos consejos e influencias, en especial de Debussy quien le hizo comprender la importancia del espíritu y la evocación en la música tradicional española.
Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial se traslada a vivir a España. Vive en Madrid hasta 1921, en que se establece en Granada. Durante su estadía en Madrid, pudo ver representada "*La vida breve*", que había obtenido una extraordinaria acogida. Compone después, "*El corregidor y la molinera*", basada en la novela " El sombrero de tres picos". A petición del director del Ballet Ruso, Diaghilev, de Falla la convierte en una obra coreográfica de mayores dimensiones. Se estrena en Londres (1919) por esa compañía. Su éxito fue tan extraordinario que se difunde por todo el mundo, consiguiendo fama y honores para su compositor.-
En Granada vivió de Falla una época de intenso trabajo, compuso, entre otras, dos de sus más destacadas composiciones: "El amor brujo" (1915) conjunto de recitados y danzas y, "Noches en los jardines de España" un poema sinfónico.(1916). En 1923 estrenó la ópera de títeres: "*El retablo de maese Pedro*", basada en un fragmento de Don Quijote que tuvo una notable acogida en Europa y América.En 1939 y motivado por la guerra civil española se trasladó a casa de una hermana en Argentina, donde murió algunos años después.-
Como artista de Falla consigue hacer realidad el sueño de Pedrell, uno de sus profesores en el Conservatorio, de una música española de raíz popular que por encima de todo lo-

calismo se arraigue en lo universal. Por ello, de Falla, tras asimilar los caracteres esenciales de la música tradicional española, especialmente el folklore andaluz, la mezcla con el arte instrumental de los maestros modernos franceses

Su importancia se encuentra en que su música, tras asimilar los caracteres esenciales de la música tradicional española, especialmente del folklore andaluz, la mezcla con el arte instrumental de los maestros modernos franceses.-

FALSA NOTA: **1.** Disonancia; **2.** Error en la entonación producido por la ignorancia o la ineptitud del ejecutante.-

V.ad.: *Desentonar, Disonante, Entonación (1ª.acep.), Gallo (2ª.acep.), Nota (2ª.acep.)*

FALSETE: (it. falsear, alterar): **1.** Voz sobreaguda masculina que suena a imitación de la voz femenina; de ahí falsa; **2.** Registro más alto de la voz femenina.-

El falsete puede producirse a voluntad del mismo modo que un violinista produce los armónicos. No otorga mayor intensidad, el timbre no es bello y su coloratura es muy limitada. Como registro utilizado por cualquier voz, el falsete es más agudo y tiene una calidad distintivamente más ligera y menos potente que la voz completa. Su objetivo es cantar las notas altas que están fuera del registro del cantante.-

Su nombre proviene de las voces masculinas que ejecutaban las partes de soprano y contralto en la época del estilo polifónico "a capella" del siglo XVI y que les era necesario cantar en falsete para lograr estos registros, pues las mujeres no eran admitidas en los coros de las iglesias y práctica de la castración estaba prohibida. Por eso, en las antiguas composiciones religiosas, casi toda la parte de sopranos y contraltos era cantada por voces masculinas en falsete; por excepción, las partes agudas eran ejecutadas por niños. En los tiempos modernos esta forma de cantar continuó en la vieja tradición bel cantista.-

V.ad: *Bel canto, Cobertura de voz, Castrado, Contra tenor, Falsetto, Falsetista, Col fiato, Forzati, Voz, pasaje de la.*

FALSETISTA: Cantor, con voz de falsete, que ejecutaba las partes de soprano y contralto en los coros de las iglesias del siglo XVI y XVII.-

Cuando la práctica de la castración no estuvo permitida y prohibida la intervención de mujeres en los cantos religiosos, las voces de soprano y contralto, fueron reemplazadas por voces masculinas que siguieron la línea del canto y los efectos musicales y tímbricos femeninos, mediante el falsete artificial. Se cantaba así en el registro de cabeza con una técnica especial, de tal forma que se conseguía imitar, en cierto modo, las voces femeninas. Entre ellos fueron famosos, los falsetistas de la Capilla Sixtina.-

V.ad.: Castrado, Contratenor, Falsete, Pasaje de la voz, Sopranista, Soprano masculino, Tenorino, Voz de cabeza.

FALSETISTA NATURAL*:* v. Castrado, Contratenor

FALSETTO: 1. Tipo de recitado o canto hecho por varones adultos en un registro más alto que su emisión normal; **2.** Registro más alto de la voz femenina.
V.ad.: *Alto, Contratenor, Falsete, Falsettone, Forzati.*

FALSETTONE: Modo de emisión de la voz que mezcla los recursos del falsete con los registros de cabeza e incluso ciertas resonancias de pecho. Este método fue muy usado por los tenores italianos hasta mediados del siglo XIX más o menos.*V.ad.: Passagio (1ª.acep.), Voz de cabeza, Voz de pecho.*

FALSO: En música, desentonar.-
V.ad.: *Entonación (1ª.acep), Falsa nota.*

Falstaff, (ossia le tre burle) (Salieri, Antonio). Ópera bufa en tres actos. Libreto de Carlo Próspero Defranceschi, basado en las Alegres comadres de Windsor, de Shakespeare. Estrenada el 3 de Enero de 1799 en el Teatro de la Corte de Viena.-

Con el objeto de obtener dinero de dos damas a las que pretende conquistar, Sir John Falstaff, un viejo y arruinado caballero, concurre a una fiesta en casa de Mr. Slender. Esta pregunta a su amiga Mrs. Ford si sabe quien ha invitado a Sir John, que ha pasado la noche comiendo, bebiendo y cortejando tanto a ella como a su íntima amiga Mrs.Slender. Mrs. Ford muestra también su extrañeza, pues sabe que ninguno de los concurrentes lo ha hecho.-
Ambas amigas deciden fingir que hacen caso a los cortejos para burlarse más tarde de Falstaff. Terminada la fiesta todos se retiran a sus casas, despidiéndose Falstaff efusivamente de quienes cree son sus conquistas.-
Mientras su criado Bardolfo se lamenta de su vida, Sir John escribe cartas de amor a Mrs. Ford y Slender usando para las dos el mismo texto. Ordena al quejumbroso Bardolfo que se las haga llegar. Este se las entrega pero urde darle a conocer el contenido de ellas a sus respectivos esposos para obtener de éstos alguna recompensa ya que, desde hace meses, no recibe ni un centavo de su amo.-
Las destinatarias de las cartas, que se han comunicado entre sí, se rien de las misivas al comprobar que están redactadas con las mismas palabras y con la misma letra. Por su lado, sus maridos: Mr. Slender lo toma en broma y Mr. Ford, celoso, quiere conocer a Falstaff, pues no asistió a la fiesta por encontrarse de viaje. Decide concurrir al hostal donde éste reside.-
Cuando entran sus esposas, aun riendo, al darle a conocer lo sucedido a sus cónyuges, Mrs. Ford se muestra molesto, razón por la que es recriminado por Slender el que le señala que sólo cabe burlarse de lo ocurrido.-
De acuerdo con lo conversado por las dos amigas para dar comienzo a las burlas, la señora Ford, se disfraza

como una prima suya para conocer que es lo que ocurre con Sir John. Cuando llega a su habitación se le presenta. Hablándole a ratos en alemán le dice que su prima, la señora Ford está enamorada de él. Sin apenas poder controlar su risa, por la alegría que le causa esta noticia a Falstaff, se retira rápidamente.-

Al poco rato, Bardolfo anuncia la visita de un tal Brock, que no es otro que Mr. Ford también disfrazado. Este le explica que está enamorado desde hace mucho tiempo de Mrs. Ford y aun no ha podido acercarse a ella. Le trae de regalo dos botellas de vino y un saquito de monedas para que Falstaff la conquiste y con ello se rinda a sus deseos, pues piensa, que con ello se le hará más fácil a él seducirla por haber cedido antes a Sir John. Este envanecido le expresa que lo dé por hecho, ya que tiene una cita con ella esa misma mañana. Ford se indigna pero se contiene por encontrarse, en ese momento, representando a Brock.-

En su casa, Mrs. Ford da instrucciones a sus criados para que traigan la cesta de la ropa sucia y la ubiquen en la alcoba cerca de la ventana. Mrs. Slender, según el plan acordado, también se esconderá en esa habitación.-

La señora Ford recibe en su casa a Falstaff, dando muestras de amor por él y le dice, ante sus declaraciones, que no se las cree puesto que también corteja a Mrs. Slender. En medio de sus protestas de amor y fidelidad, a indicación de ésta y ante el anuncio de parte de Betty que viene el marido de Mrs. Ford hecho una furia, Falstaff se esconde en la alcoba y se mete en el canasto de la ropa sucia. Mr. Ford viene en compañía de amigos quienes buscan al amante por todos lados. Ante ello, las dos mujeres dan órdenes a los criados que arrojen la cesta a un riachuelo que pasa por debajo de la casa.-

Falstaff se encuentra en su pieza en el hostal muy arropado para entrar en calor después del remojón. Entra Betty, que no es otra que Mrs. Slender convenientemente disfrazada, la que le expresa que su ama, la señora Ford, siente mucho lo ocurrido y que su amor sigue incólume. Le hace entrega de una misiva en que lo cita a las tres y media de la tarde en su casa, aprovechando que su marido ha ido a cazar.-

Cuando se dispone a concurrir a la cita, aparece nuevamente Brock. A sus preguntas le cuenta lo ocurrido y Brock, que es Ford disfrazado, apenas puede contener su enojo cuando se entera que Sir John tiene una nueva cita con su esposa esa misma tarde.-

En la casa de Mrs. Ford, Falstaff es recibido efusivamente. De pronto aparece Mrs. Slender anunciando que viene Mrs. Ford. Como Falstaff se niega a esconderse nuevamente en el canasto lo disfrazan de la cocinera de la casa sin decirle que Ford detesta a dicha sirviente y le tiene prohibida su entrada. Ford, después de investigar la casa y especialmente, el cesto de la ropa sucia, al ver a la odiada cocinera le propina una soberana paliza.-

En su habitación del hostal se encuentra Sir John vendado e indignado por lo ocurrido. Cuando es anunciado y entra Brock que continúa enojado, pues cree de verdad que su mujer está loca por Falstaff, tocan a la puerta y entra Mrs. Ford disfrazada de una prima. Ante ello, su marido comprende que todo es una burla. Allí concierta una nueva cita al lado de un enorme roble ubicado en un bosque cercano a la ciudad. En ese lugar, vestido como un mítico cazador, podrá reunirse con Mrs. Ford.-

Llegan al bosque los matrimonios Ford y Slender que se han preparado para la tercera burla y lo esperan junto al roble. Aparece Falstaff disfrazado tal como le han indicado, con una enorme cornamenta en la cabeza. Al ver emerger figuras de colores (según la tradición quien las ve, muere) se asusta y oculta la mirada acurrucándose en un rincón. Las figuras atacan y golpean a Falstaff. Después de una buena paliza, los Ford y Slender se dan a conocer, explicándole quienes eran los personajes que, a más de ellos, participaron en las burlas y le recuerdan que las mujeres de Windsor no son para gentes de su calaña.-

Tras ser tres veces burlado, Falstaff reconoce su error.-

Falstaff (Verdi, Giuseppe). Ópera en tres actos. Libreto de Arrigo Boito, basado en Las alegres comadres de Windsor y Enrique IV de William Shakespeare. Estrenada en la Scala de Milán el 9 de Febrero de 1893.-

En una habitación de la hostería de la Jarretera, en Windsor, y que está ocupada por Sir John Falstaff, lo que lo indica un número de botellas vacías colocadas sobre una mesa, discuten el obeso y tramposo Falstaff con el doctor Cajus. Este se queja contra de los criados de Sir John, Bardolfo y Pistola, que lo emborracharon y robaron. Falstaff no acepta los reclamos y lo despide.-

Sir John sigue bebiendo sin pagar, costumbre que no ha abandonado en más de treinta años. Se encuentra meditando en la forma de conquistar a dos ricas matronas de la localidad: Alice Ford y Meg Page y con ellas sus fortunas, obviando, claro está, el hecho de que ambas son casadas.-

Tomada la resolución, les escribe a las dos damas sendas cartas de amor las que remite por intermedio de un paje, ante la negativa de sus criados pretextando cuestiones de honor. Sin perjuicio de increpar a éstos, los expulsa a escobazos.-

En el jardín de la casa de Ford están reunidas Alicia Ford, su hija Nanetta y Mrs. Quickly. A ellas se suma Mrs. Page que viene a mostrar a su íntima amiga Alice la carta que ha recibido de Sir John. Están entre halagadas, indignadas e intrigadas. Al leerlas descubren que son idénticas. Sólo se ha cambiado en ellas el nombre de las destinatarias. Deciden darle una lección al osado personaje. Tan pronto como se retiran a otra parte del jardín a discutir la forma del castigo, entran a éste

Ford, Cajus, Fenton, Bardolfo y Pistola. Estos dos últimos, en espera de recibir una retribución, ponen en conocimiento de Ford los planes de su ex amo y se ofrecen para desbaratarlos. En forma separada, hombres y mujeres, acuerdan sus respectivos planes para burlarse de Falstaff. El femenino consiste en que Mrs. Quickly visitará al seductor para darle una cita en casa de Alice. Los hombres, por su parte, deciden que Ford se presentará disfrazado y bajo nombre falso a Falstaff. El jardín se llena de risas cuando terminan el detalle de sus planes. En el momento en que todos se alejan, Fenton aprovecha de unirse con Nanetta; están enamorados.-

Bardolfo y Pistola han vuelto con su amo a la hostería fingiendo arrepentimiento, renunciando a sus salarios adeudados desde muchos meses y manifestando sus deseos de incorporarse nuevamente a su servicio. Este, de muy buen humor después de haberse bebido varias copas, los perdona y readmite. -

Bardolfo anuncia la llegada de Mrs. Quickly la que se presenta ante Falstaff como consejera de Alice y Meg. Tratándolo de gran seductor, le cuenta que Alice se muere por verlo y que, aprovechando que su esposo no estará entre las dos y tres de la tarde, se permite citarlo a su casa. Al irse, conteniendo a duras penas su risa, Bardolfo vuelve a entrar a la habitación anunciando la llegada de un señor Fontana. El, Ford, le explica a Sir John que el motivo de su visita es solicitarle que conquiste a Alice, la esposa de Ford, de quien él está enamorado, pues si venciera a la virtud de Alice él también tendría esperanza. Sir John le confiesa que ello será fácil, pues, dentro de poco, irá a casa de la dama con quien tiene una cita. Lo deja para acicalarse. Cuando queda sólo, Ford da rienda suelta a su ira, convencido de que Alice le es infiel. Minutos más tarde regresa Falstaff ataviado en forma grotesta e invita ceremonialmente al otro a salir primero, cuando se dirige a casa de Ford. Por fin se van juntos y del brazo.-

En casa de Mrs. Ford, Mrs. Quickly cuenta a ella y a sus amigas la conversación que mantuvo con Sir John. Luego de preparar el escenario, Alice queda sola esperándolo mientras sus amigas se esconden.-

Entra Sir John que habla de su silueta y de su antigua esbeltez. Cuando inicia el ataque y el primer beso parece inminente, de acuerdo a lo planeado, Quickly irrumpe y anuncia el arribo de Meg que a su vez indica que Ford furioso viene hacia la casa. Todo esto se dice a viva voz para que Falstaff, escondido tras un biombo, pueda escucharlo. Llega a su casa Ford en compañía del doctor Cajus, Fenton, Bardolfo y Pistola los que, por orden del primero, se ponen a registrar toda la casa. Alice no logra aplacar los celos de su marido convencido de que se oculta un amante. Terminado de revisar el cuarto todos se dirigen a registrar otra parte de la casa, lo que es aprovechado por Sir John, a instancias de Alice y Meg, para salir detrás del

biombo y meterse en el canasto de la ropa sucia, cubriéndolo con ellas. Fenton ha regresado con Nanetta a la pieza ocultándose tras el biombo recién desocupado por Falstaff y, por ello, cuando vuelve el grupo después de revisar la casa y sienten ruido de besos, derriban el biombo encontrando allí a Nanetta y Fenson ante el desconcierto de Ford, que pretendía casar a su hija con el doctor Cajus, y la indignación de éste. Por su parte, Alice llama a dos criados y ordena arrojar desde la ventana que da al río Tamesis, el canasto de la ropa sucia.-

Falstaff en el jardín del hostal se repone bebiendo vino caliente que le trae el dueño, quien ha podido cobrar lo adeudado gracias al dinero proporcionado por Ford para la conquista de Alice. Sir John maldice a todo el mundo y continúa pidiendo vino caliente cuando aparece Mrs. Quickly. En un principio Falstaff rechaza la proposición que ella le hace para que concurra al Parque Real, disfrazado de cazador negro, donde Alice lo esperará a media noche. Posteriormente, y después de muchas explicaciones acepta. Escuchan esta conversación escondidos Alice, Meg, Nanetta, Ford, Cajas y Fenton; todos unidos para darle una última lección. El grupo acorde en los detalles de la farsa se aleja, pero Mrs. Quickly alcanza a escuchar que Ford acepta otorgarle la mano de su hija al doctor Cajus y se decide a impedirlo.-

A la medianoche Falstaff toscamente disfrazado de cazador negro, con dos cuernos de ciervo en la cabeza, se encuentra con Alice que finge aceptar las declaraciones de amor de Sir John. A un grito de Meg aparecen silfos y fantasmas, todos enmascarados. Se precipitan sobre Falstaff, golpeándolo hasta que éste reconoce a Bardolfo por su típica nariz roja. Todos se quitan las máscaras siendo reconocidos por Sir John y, cuando éste quiere saludar a su conocido Fontana, Alice se lo presenta como su marido.-Sin embargo, para Ford aun no ha terminado la fiesta: anuncia que su hija Nanetta se casará esa misma noche con Cajus. Su mujer le pide que también case a la pareja que, aun enmascarados, se aproxima. Ford, convencido que son el doctor Cajus y su hija, los declara marido y mujer. Gracias a la intervención de Mrs. Quickly, Ford termina aceptando el matrimonio de Nanetta con Fenton.-

La otra pareja de recién casados está formada por Cajus y Bardolfo.-

FALLO: En el cultivo de la voz, la nota o notas emitidas por una voz inculta cuyo timbre o potencia son inferiores o desiguales a los demás sonidos de la misma tessitura.-

V.ad.: *Arañar, Ejercicio (1ª. acep.),Disonante, Estudio, Falsa nota, Gallo*

FANDANGO: Danza cantada a tres tiempos y en movimiento bastante vivo. Es una danza castisamente española que, conjuntamente con otras pocas y de las que se diferencia por pequeñas variantes tales como la armonía del acompañamiento o en la tonalidad, se confunden bajo la

única denominación de fandango.-
Ej. *Eco la marcia. Acto III de "Las bodas de Fígaro" de Mozart.*

FANFARE: v. Fanfarria.

FANFARRIA: (fr. fanfare: banda musical): 1. Pasaje de una composición o escena de ópera que es ejecutada sólo por instrumentos de viento o de metales; 2. Composición musical de carácter guerrero tocada en señal de regocijo; 3. Motivo musical vivaz o solemne para trompetas u otros instrumentos similares, generalmente como forma de proclamación o introducción;.4. Pasaje de música sinfónica o de una escena de ópera que es ejecutada por instrumentos de metal y que recuerda escenas de caza o militar; 3. Orquesta de instrumentos de viento o de metales; 5. Conjunto musical ruidoso. La fanfarria se diferencia de las bandas de música en que ésta sólo está integrada por instrumentos de metal con embocadura e instrumentos de percusión.-
Ej.: *(1ª.acep.)Obertura y además, la llegada del Gobernador, en "Fidelio" de Beethoven (2ª. acep.) "Los troyanos" de Berlioz; Partes de la Marcha triunfal del II Acto de "Aída" de Verdi.*
V.ad.: *Banda (1ª.acep.), Harmonie, Obertura (1ª.acep.), Marcato, Marcha (2ª.acep.).*

FANTASÍA: 1. Arreglo para piano, banda o pequeña orquesta de motivos o fragmentos musicales de un mismo o distinto autor; **2.** Tratamiento libre e improvisado de temas musicales.-
La fantasía difiere de la improvisación en que ésta debe atenerse a una forma determinada en tanto que la fantasía puede despegarse sin trabas en donde el compositor goza de plena libertad.
V.ad.: *Estudio (3ª.acep.), Fragmento musical, Improvisar, Inventar (2ª. acep.), Pasticcio, Popurrí, Variación (2ª.acep.)*

FARALÁ: Nombre despectivo con que se designaban, en los siglos XVI al XVIII, ciertos ornamentos de mal gusto añadidos por los cantores.-
V.ad.: *Cadenza, Come sta, Felicita, Ornamento, Secco.*

FARANDOLE: (fr.farándula): Danza provenzal de origen antiguo en la que los bailarines, muy numerosos, forman una larga cadena que avanza detrás de uno o varios músicos que tocan la melodía.-
Ejemplo: *La farandole, joyeuse et folle (coro, Mireille y Vincent). Acto II de "Mireille" de Gounod.*

farmacéutico, El (Lo speziale), (Haydn, Franz Joseph). Ópera bufa en tres actos. Libreto de Kart Friberth, basado en la obra del mismo nombre de Carlo Goldoni. Estrenada en el palacio Esteráis de Hungría en otoño de 1768.-

Mengone, en la farmacia de propiedad de Sempronio, está mezclando medicamentos sin ningún orden ni cuidados, mientras este último lee noticias en el periódico. De pronto, Sempronio le confía su deseo de casarse con su pupila Grilleta. Entra Volpino a la farmacia a comprar un

medicamento y, aprovechándose que Sempronio no lo escucha, pide a Mengone le permita ver a Grilleta de la que está enamorado. Mengone, que también ama a la niña, le entrega su remedio y se niega al favor que le solicitan aduciendo que no es su profesión ser un correveidile amoroso.-

Volpino, cuando entra Grilleta a la farmacia, aprovechando que los otros dos que se encuentran en la trastienda, le declara su amor, pero ésta, enamorada de Mengone, no le corresponde. Al regreso de Mengone al mostrador de la farmacia, Grilleta lo toma de la mano siendo sorprendidos por Sempronio que, indignado por la actitud de ambos, los pone de inmediato a trabajar.-

Sempronio está todavía enojado cuando llega Volpino apedirle la mano de su pupila, lo que le es negado terminantemente. Cuando queda solo decide apresurar su boda. Grilleta presiona a Mengone para que se case con ella a la brevedad y, ante su indecisión, lo amenaza de celebrar la boda con Volpino. Se separan disgustados y Grilleta acepta la proposición de matrimonio que Sempronio le ofrece.-

Se presenta Volpino disfrazado de Notario y Sempronio lo utiliza para que redacte el acta matrimonial. Mengone, que lo ha visto todo, igualmente se disfraza de Notario presentándose. Sempronio decide que ambos Notarios redacten el acta, lo que aceptan poniendo sus propios nombres en el contrato matrimonial. Descubiertos por Sempronio los echa a la calle indignado.-

Vuelve nuevamente Volpino disfrazado, esta vez de magnate árabe a requerir los servicios de un farmacéutico para Constantinopla, Sempronio acepta feliz. Mientras discuten las condiciones del compromiso, Mengone fue a casarse con Grilleta, sorprendiendo a todos a su vuelta.-

FARSA: 1. Especie de ópera buffa breve, regularmente de un solo acto, de origen italiano; **2.** Introducción en la ópera y en otras piezas teatrales de elementos extraños, generalmente de índole humorísticos (hacer farsa); 3. Tipo de ópera buffa más ligera.

Los asuntos que en la farsa se tratan se basan en acciones imaginarias, matizadas con incidentes y episodios inverosímiles. Sus temas fueron siempre agenos a lo religioso y expresados en lenguaje popular con sus dichos y modismos. En su primera época sus personajes eran extraídos de la commedia dell arte para posteriormente ser reemplazados por personas de la vida diaria. En la Edad Media, al introducir elementos cómicos dentro del drama religioso, y darle un carácter laico a sus temas, derivó en "farsa" que posteriormente sería uno de los antecedentes del intermezzi buffo.-

Ej.: *"La serva padrona" de Pergolessi y "La cambiale di matrimonio", "La scala di seta" ambas de Rossini*

V.ad.: *Buffoneria musical, Farza, Intermezzi buffo, Introducción (2ª. acep.)Ópera buffa, Sainete, Telonera*

FARZA: Título dado a principios del siglo XIX a las óperas buffas en un solo acto.

Ej.: *Valen los de la entrada anterior*

FASTOSO: (it.) Fastuoso, Pomposo.

Fausto (Gounod, Charles). Ópera en cinco actos.Libreto de Michel Carré y Jules Barbier, basado en la obra homónima de Goethe. Estrenada en el Téâtre Lyrique de París el 19 de Marzo de 1859.-

Sentado en su mesa de trabajo, el viejo y sabio doctor Fausto se lamenta de la vanidad de la existencia. Insatisfecho, decide envenenarse. Cuando coge la copa que contiene el brebaje escucha, al despuntar el alba, los cantos del día de Pascua. Maldiciendo al universo invoca a Satanás quien se presenta preguntándole cual es su deseo. Fausto contestándole le expresa que no es oro ni poder lo que busca, sino la juventud. El diablo se obliga a satisfacerlo siempre que le venda su alma y, para lograr su asentimiento, evoca la visión de una bella e inocente muchacha: Margarita. Fausto consiente en el pacto y Satanás le prepara una bebida que le devuelve de inmediato la juventud. Fausto reclama volver a ver a Margarita, prometiéndole Mefistófeles que ese mismo día su deseo será cumplido.-

En una taberna un grupo de estudiantes, muchachas y soldados le cantan a la vida. Sentado entre los bebedores se encuentra el hermano de Margarita, Valentín y su amigo Wagner, a quienes despiden, pues parten a la guerra. Valentín acepta agradecido el ofrecimiento de otro de sus amigos: Siebel, un estudiante enamorado de Margarita, de velar por ella durante su ausencia. Aparece Satanás que, después de cantar junto con los anfitriones, predice a Wagner que morirá en el campo de batalla, a Siebel que marchitará toda flor que toquen sus manos y a Valentín que morirá por acción de un conocido suyo. Al ser reconocido como Satanás, lo ahuyentan enfrentándolo a la cruz de las empuñaduras de sus espadas.-

En las afueras de la taberna Mefistófeles, dando cumplimiento a su promesa, hace pasar a Margarita por el frente del ahora joven Fausto. Es abordada, sin éxito, por éste.-

Siebel para demostrar su amor a Margarita, está tomando flores. Al tocarlas, éstas se marchitan conforme lo pronosticara el demonio; sin embargo, logra su propósito al rociar sus manos con agua bendita. Luego deja las flores en la puerta de la sencilla casa de su amada y se aleja.-

Al llegar allí, Fausto con Satanás reparan en el ramillete que ha dejado Siebel y para rebajarlas de categoría dejan a su lado un cofre lleno de joyas. Margarita al ver los regalos no puede resistir la tentación de ponerse la joyas menospreciando las flores. Aprovechando esta situación, Fausto se le acerca y con tiernas palabras logra que Margarita acepte con candidez el amor que le ofrece. Satan que ha presenciado el virtuoso comportamiento de Margarita,

invoca sus poderes para que se deje seducir, lo que logra.-
Margarita se encuentra encinta. En el atrio de la Iglesia se arrodilla e implora a Dios que le perdone su falta. El diablo se interpone en sus plegarias recordándole los hermosos días anteriores a su caída, haciéndole sentir el abismo existente entre su situación actual y su inocencia de antes.-
Los soldados han vuelto de la guerra Llegan a la plaza marchando y entonando canciones. Valentín, al ver a Siebel, se sale de la fila y pide noticias de su hermana. Este, trata en vano de ocultarle la suerte de Margarita, cuando fatalmente aparecen Fausto y Satán. Se produce lo inevitable, ante las cínicas palabras de Satanás, un duelo entre Fausto y Valentín en él que este último muere a manos del primero. El soldado expira maldiciendo a su hermana.-
Fausto es llevado por Mefistófeles a sus dominios con el objeto de distraerlo y olvidar lo ocurrido con Margarita y la muerte de Valentín. Presencia allí una salvaje bacanal.-
En una celda de una prisión sobre un poco de paja, está acostada Margarita. Espera su muerte en el patíbulo condenada por infanticidio. Hasta allí llegan a visitarla Fausto y Mefistófeles. Este le propone a Fausto que convenza a Margarita que huya con ellos. Está profundamente conmovida por el regreso de su amado, pero se niega a seguirlos. Muere al poco rato implorando la protección divina. Aunque Satanás pretende apoderarse de su alma, las falanges celestiales, que escucharon su plegaria, lo impiden y saludan su ingreso a los cielos. Margarita se ha salvado, mientras Mefistófeles y Fausto se hunden en el infierno.-

FEIERLICH: (al.) Solemne, Festivo

FEINTE: (fr.) Ornamento del canto francés análogo al acento.

FELICITA: (it. felicidad): Nombre con el que antiguamente llamaron, en forma despectiva, al abuso de la cadenza con que frecuentemente terminaban sus arias los diferentes personajes de la ópera.-
V.ad.: *Cadenza, Faralá*

FERMATA: (it. parada) **1.** Pausa final de un fragmento; **2**. Signo de suspensión de la música, del ritmo y de todo movimiento.-
La fermata exige mantener largo tiempo la nota o el silencio marcados con ella, que viene preparada por una cadencia llena de ornamentos.-
V.ad.: *Cadencia (1ª.acep.), Calderón, Corona (3ª.acep.), Parada, Pausa (2ª. acep.), Silencio (2ª.acep.), Tacet, Tenuto.*

FESTA TEATRALE: (it. celebración teatral): Género de música teatral del siglo XVIII, que comprendía canto, danzas y coros, muy popular en la corte vienesa. Solía interpretarse con ocación de aniversarios, bautizos y bailes. En ella se trataban, por lo general, temas mitológicos y alegóricos. Compartía alguna de las carácterísticas de la ópera italiana y de la serenata.

FESTÍN: Fiesta o función particular con

música, baile, banquete y otras diversiones.-

Ej.: *Gavota. Final del Acto I de "Andrea Chénier" de Giordano. Acto I de "Cyrano de Bergerac" de Alfano.*

V.ad.: *Bacanal, Orgía, Pandemonium*

FESTIVO; FESTOSO: (it.) De modo festivo

FEUER: (al.fuego): Fogoso, apasionado

fiama, La (Respighi, Ottorino) Ópera en tres actos. Libreto de Claudio Guastalla, basado en el cuento del escritor noruego G. Wiers Jenssen titulado: Anna Pedersdotter, la bruja. Estrenado en el Teatro Reale de Roma el 23 de Enero de 1934.-

Eudossia y Silvana, madre y esposa respectivamente de Basilio, gobernador de Rabean a fines del siglo VII, controlan la labor de sus siervas que cosen y bordan. Euodossia critica no sólo la labor de las mujeres sino también, la poco exigencia que tiene para con ellas su nuera Silvana. Cuando se van, las siervas se quejan de la severidad de Eudossia y conversan de unos extraños gritos de un tal Cesario, que se oyeron toda la noche en el castillo.-

Lamentos y maldiciones anuncian que Cesario ha muerto y que están persiguiendo a la bruja que lo mató.-

La vieja Agnese di Cervia llega corriendo al palacio, llena de arañazos, heridas y moretones, aterrorizada, pide ayuda a Silvana; la que le es rechazada en un principio, pero después cede atemorizada por las maldiciones que, según Agnese, su madre muerta proferirá en su contra. Termina autorizándola para que se esconda y le señala para ello, una escalera por la que ésta sube.-

Silvana estaba bordando, cuando se le anuncia que ha vuelto de Bizancio su hermoso hijastro Donello. Después de saludarse efusivamente, conversan de su vida en esa ciudad y recuerdan hechos ocurridos en años pasados. Entra en la habitación Eudossia, muy contenta de ver a su nieto y lo saluda sintiendo una gran nostalgia por Bizancio, pues sabe que ella por su edad, no volverá.-

Mientras Eudossia hace recuerdos entran los perseguidores de Agnese, ya que se encontró un pedazo de tela enredada en una rosa del jardín del palacio. Aunque muchos no se atreven a continuar la búsqueda en la casa del gobernador, Leone, el exorcista, pide permiso a Eudossia para registrarla. No tardan en encontrar a Agnese. Esta, pide primero ayuda a Eudossia y, luego de insultarla, le anuncia a Silvana que algún día sufrirá la misma suerte que ella.-

La madre de Cesario reclama que la bruja sea quemada y Eudossia agrega, que igual castigo sufrirá quien le abrió la puerta del palacio.-

Donello se encuentra en su habitación en el palacio rodeado de doncellas a las que explica como las jóvenes de Bizancio, para probar su virginidad, se someten a la resolución de la sagrada imagen de Dionea. En caso de no serlo una corriente de aire levanta sus vestidos dejando al descubierto sus en-

cantos. Les propone, bromeando, que se sometan a la misma prueba siendo unánimemente rechazada su insinuación. Una de las doncellas: Mónica, da claras muestras de estar enamorada de Donello por lo que Silvana la separa del servicio y le ordena que ingrese a un convento, no obstante sus súplicas.-

Cuando quedan solos Basilio, Silvana y Donello, ésta le pide a su hijastro que le cuente los dichos de Agnese al ir camino de la hoguera. El ratifica lo que ella había confesado antes: que fue Silvana la que le había abierto la puerta del palacio y además, había agregado, que fue su madre, por medio de exorcismos, que había convencido a Basilio para que se casara con ella. Basilio confiesa que la acusación es cierta y se lamenta de haber sido el causante de la condenación de la madre de Silvana a la hoguera. Trata de tranquilizar a su esposa expresándole que, en todo caso, su alma está inmune a los efectos de la brujería de su madre, que, entre otras facultades, tenía la que le permitían evocar a alguien y hacer que ésta se apareciera.-

Para probar la veracidad de los dichos de su marido, Silvana se pone en trance e invoca la presencia de Donello, del que se ha enamorado. Este aparece y ambos jóvenes se abrazan apasionadamente.-

Donello y Silvana yacen en la cama del dormitorio de ésta. Minutos después de separarse se anuncia por un sirviente la llegada de Eudossia. Esta intuye que algo ha pasado entre ellos por lo que hace llamar a Basilio, su hijo, y le solicita que ordene la vuelta inmediata de Donello a Bizancio, tal como lo ha solicitado la Emperatriz. Las protestas de Donello no son oídas a pesar, también, de los ruegos de Silvana para que su marido revoque la orden.-

Basilio, al pretender reconciliarse con su esposa, sufre su rechazo. Esta le dice que siempre lo ha odiado por haberle robado su juventud. Basilio impresionado por la revelación, cae muerto víctima de un ataque al corazón.-

A sus llamados de auxilio, concurren Eudossia y otros servidores. Esta la acusa de la muerte de su hijo y de bruja, al igual que lo había sido su madre.-

Durante el proceso, Silvana reconoce el haber cedido al amor de Donello, pero niega terminantemente haber asesinado a su esposo; hecho que no pudo probarse. Los jueces se inclinan por su inocencia, absolviéndola. Cuando se le pide que preste juramento sobre la veracidad de sus declaraciones, aunque quiere, no puede hacerlo. Por esta razón el obispo, presidente del Tribunal, la declara bruja y pide su muerte.-

FIATO: (it. aire) Técnica de la respiración que ayuda a regular el aire que permite sostener una nota o emitir una frase sin tener que respirar nuevamente.

Esta técnica requiere necesariamente un perfecto control de la expiración, dosificando así el aire de lo que le permite cantar.-

V.ad.: *Aliento, Col Fiato, Coule, Fi-*

lar un sonido (2ª.acep.) Fraseo (1ª. acep.), Glotis, Ligadura (2ª.acep.), Pausa de aliento, Sul fiato, Respiración, Tenuto

FIDELIDAD: Puntualidad y exactitud en la interpretación del canto o de la música.
V.ad.: *Afinación*

Fidelio (Beethoven, Ludwig van). Ópera en tres actos. Libreto de Josef Sonnleithner, Stephan von Breuning y Georg Friedrich Treitske. Su version definitiva fue estrenada el 23 de Mayo de 1814 en el Theater au dem Kärtnertor de Viena.-

Florestán, un gentilhombre, sigue prisionero en una carcel de un país cuyo gobernador es Pizarro. La causa fue tratar de evitar que aquel continuara interponiéndose en sus crímenes y negocios ilegales.-
Todo el mundo cree que Florestán ha muerto, menos su esposa Leonora. Para comprobar su intuición, se viste de hombre, toma el nombre de Fidelio y se hace contratar como empleada al servicio de Rocco, viejo carcelero de la prisión del Estado. Allí, Marzelline, hija de Rocco, se enamora de Fidelio, abandonando a su antiguo novio Jaquino, quien no pierde las esperanzas de recuperarla asediándola. Rocco alaba a Fidelio por su laboriosidad y por ello, cuando éste le pide lo deje acompañarlo a los calabozos más profundos, Rocco, haciendo caso a su hija para que se deje ayudar en los trabajos pesados, accede y le promete obtener el permiso del gobernador.-
Cuando llega Pizarro a la prisión, lee con mucha atención una carta que, entre otras, le entrega Rocco. En ella, un confidente le previene de una próxima visita que sorpresivamente hará el Ministro, con el objeto de comprobar los rumores de la violencia sin freno que se practica en contra de los prisioneros. Por ello, Pizarro decide dar muerte a Florestán. Da orden para que un toque de trompeta le avise el arribo de cualquier carruaje que venga desde Sevilla. Luego llama a Rocco y, mediante soborno, le manda que mate a Florestán. Ante su negativa decide hacerlo el mismo. Ordena, no obstante a Rocco, que cave una fosa en una antigua cisterna contigua al calabozo de este prisionero. Rocco le solicita autorización para que pueda ayudarlo en este trabajo, su joven ayudante Fidelio y Pizarro la concede sin prestar mayor atención al caso.-
Fidelio y Marzelline convencen a Rocco que deje salir al aire libre a los presos menos peligrosos que hace años no han visto la luz. Tan pronto los ve Pizarro, indignado ordena que se los encierre de inmediato. Al increpar a Rocco, éste se disculpa aduciendo que este beneficio, que concedió a los presos, tuvo por objeto adherir al día de cumpleaños del rey que es fiesta oficial del reino.-
A oscuras en una profunda celda, Florestán, encadenado, despierta y casi delirando cree ver a su amada Leonora convertida en un ángel, luego cae nuevamente en un profundo

sopor. Leonora, que ha reconocido por la voz a su marido, convence a Rocco para que le dé un poco de pan y de vino. Rocco y Fidelio siguen trabajando en la fosa cuando aparece Pizarro con la intención de matar a Florestán apuñalándolo. En ese instante se interpone Fidelio que, amenazándolo con una pistola, le advierte que antes tendrá que matar a su esposa. Se oye el toque de la trompeta que anuncia la llegada del Ministro y Pizarro no tiene más remedio que salir al exterior a recibirlo. Al quedar solos Florestán y Leonora se abrazan con alegría.-

En la plaza de la cárcel, los presos ven salir a Florestán y Leonora conducidos por Rocco. El Ministro les promete justicia en nombre del rey. Pizarro es detenido. En las palabras de consuelo del Ministro se incluyen una alabanza a Leonora, otorgándole el privilegio de abrir las cadenas que aprisionan a su esposo. Todos ensalzan la virtud de Leonora y el triunfo final de Florencio.-

FIGURA: **1.** Breve frase musical o motivo melódico o rítmico, reconocible y repetido; **2.** Signos que indican duración de los sonidos; **3.** Nota.

V.ad.: *Leitmotiv, Motivo (1ª.acep.), Ostinato, Pasaje*

FILAR UN SONIDO: (it. filar il suono) 1. Prolongar el sonido de la voz; 2. Ejercicio de canto que consiste en emitir y sostener afinado un sonido sobre una sola respiración. (Se le hace así pasar gradualmente por todos los matices de intensidad; del "piano" al "forte" y del "crescendo" al "disminuendo" e inversamente); 3. Adelgazar y regular el sonido en notas mantenidas.-

Antiguamente se le denominaba "Mesa di voce". Actualmente, los compositores y cantantes modernos lo interpretan como indicación de que deben sosteners las notas sin el crescendo y el decrescendo entendidos en la mesa di voce.

Ej.: *(1ª.acep.) Escena de la aparición del ruiseñor, en "El Ruiseñor" de Stravinsky*

V.ad.: *Afinación, Aliento, Denominaciones dinámicas, Fiato, Filar el tono, Messa voce, Pausa de aliento, Respiración, Tenuto.*

FILAR EL TONO: Indicación de que deben sostenerse las notas sin variar la intensidad del sonido.-

V.ad.: *Filar un sonido, Messa di voce, Tenuto, Tono, Voz, volumen o resonancia de la voz.*

FINAL: Parte terminal de una obra o, como en el caso de una ópera, también de cada uno de sus actos.

La mayoría de las veces se produce en el final una acumulación e intensificación de los elementos dramáticos y musicales. Así en la ópera el final de ella o de uno de sus actos es el producto de la conjunción de dos hechos: uno dramático y el otro musical. Esta reunión o fusión de un fragmento musical con una escena impresionable, no se producía en las primeras óperas, pues el drama y la música estaban separados en los recitativos y en las arias respectivamente.-

Conviene destacar que en la músi-

ca, tanto vocal como instrumental de los siglos XV y XVI, el modo de concluir una pieza musical tenía mucha importancia y existían reglas a su respecto, pues al no encontrarse establecida la tonalidad como en nuestra época, la manera de efectuar la cadencia final no tenía el vigor ni la concretividad que ahora es posible comunicarle.-

Por otra parte, el final de un acto en una ópera, generalmente un aria, contiene una pieza más larga de aquellas presentadas durante su transcurso puesto que, es probable, que la acción dramática ocurra en gran parte al término de ésta.-

Ej.: *Final del Acto I de "Don Giovanni" de Mozart; Acto final de "Nina" de Paisello; Final del Acto III de "Manón" de Massenet*

V.ad.: *Cabaletta (2ª.y 3ª.Acep.) Cadencia, Conjunto, Crescendo, Fine, Lieto finale, Postludio, Resolución, Ritornello (3ª.acep.), Stretta (1ª. acep.), Vaudeville (2ª.acep.)*

FINALE: **v.** Final.f

FINE: (it. final): 1. Palabra empleada antiguamente para indicar la terminación del fragmento en las arias da capo y en todas las obras musicales en que figuran repeticiones; 2. Indicación de repetir un pasaje hasta donde aparezca la palabra "fine".

V.ad.: *Da capo, Final, Sin al fine*

FIORITURA: (it. exuberancia. florecimiento.) **1.** Concepto genérico para designar los adornos de una línea melódica o parte de ésta, generalmente improvisados por el cantante o escritos por el compositor a la manera de improvisación; **2.** Ornamento vocal, que consiste en cantar varias notas seguidas con una misma vocal.-

La fioritura consiste en figuras de paso de complejidad variable que resaltan el color y ofrecen variantes a las figuras melódicas simples. El término se usa generalmente, para describir adornos externos y complejos y no comunes tales como appogiaturas, trinos, mordentes, etc.

V.ad.: *A capriccio, Ad libitum, A piacere, Arbitrio, Bordadura, Cadencia, Cadenza, Coloratura, Coule, Escala (2ª.acep.), Fleurtis, Florido, Gorjeo, Improvisar, Melisma, Ornamento.*

FLATTÉ: (fr. halago): Ornamento que consiste en una ligera ondulación de la voz.-

V.ad.: *Ornamento*

flauta mágica, La (Mozart, Wolfgang Amadeus). Ópera en dos actos. Libreto de Emmanuel Schikaneder basado en parte de la obra de A.J.Liebeskind: Lulu, order Zaubeflöte y también en parte del libro de Jean Terrasson: Sethos. Estrenada en el Theater auf der Hieden de Viena el 30 de Septiembre de 1791.-

Perseguido por una enorme serpiente huye el príncipe Tamino. En su fuga entra en los dominios de la Reina de la Noche. Tropieza y cae al suelo sin conocimiento no sin antes pedir socorro. A su llamada acuden las tres damas de la reina que dan muerte a la culebra. Subyugadas por la belleza del príncipe, acuerdan

marcharse juntas para llevar la noticia a su soberana: Astrafiammante, Reina de la Noche, pues no quieren, celosas, que ninguna de ellas quede a solas con un joven tan hermoso.-
Cuando Tamino vuelve en sí, ve a la serpiente muerta y luego a Papágeno, una extraña criatura medio hombre, medio pájaro que, cubierto de plumas, se dedica a cazarlos. Para ello imita su canto acompañándose de una flauta de Pan. Papágeno, que es un fanfarrón, se le presenta como su salvador.-
Al regreso de las tres damas proceden a cerrar, por medio de un candado, la boca a Papágeno para evitar sus mentiras y, al mismo tiempo, entregan a Tamino un pequeño retrato de Pamina, bellísima hija de la Reina de la Noche.A éste, se le despierta de inmediato el amor con sólo verla.-
Un trueno anuncia la llegada de la Reina de la Noche que se lamenta de que un espíritu maligno, Sarastro, le raptó a su hija. Por ello, le ruega al príncipe Tamino que salve a Pamina la que, si lo logra, será su esposa por toda la eternidad. Cuando la Reina de la Noche se ha ido, las tres damas dan a Papágeno un carrillón y a Tamino una flauta, instrumentos mágicos que les ayudarán en su cometido. Además, liberan a Papágeno del candado y le hacen jurar que acompañará al príncipe a liberar a Pamina de Sarastro, quien es al parecer, un cruel hechicero.-
En el palacio de Sarastro, Pamina se encuentra desesperada por los continuos requerimientos amorosos de su guardián: el moro Monóstato.-
Después de haber caminado por algunos días llegan al lugar. Papágeno sale a explorar. Al encontrarse con el moro, ambos huyen en dirección contraria, ya que cada cual toma al otro por el diablo. Papágeno, repuesto del susto, entra al palacio del moro y logra conversar con Pamina enterándola de todo lo ocurrido y persuadiéndola a que ambos huyan.-
Pamino, mientras tanto, acompañado de tres muchachos sabios que, a petición de las tres damas de la Reina de la Noche, lo guían. Estos, repitiendo sin César: se tolerante, constante y discreto y entonces triunfarás, llegan a las puertas de un templo que tiene tres puertas: la de la razón, la de la naturaleza y la de la sabiduría. Tras intentar sin éxito entrar por las dos primeras, lo logra por la puerta central, la de la sabiduría. Allí se encuentra con un sacerdote, el Orador, quien le explica que Sarastro no es un hechicero sino el maestro, el señor del templo. Tamino pregunta por Pamina, negándose el sacerdote a contestar, escudándose en sus votos. Entonces, al quedar solo, desesperado pregunta en voz alta si Pamina aun vive; extrañas voces le contestan afirmativamente y lo conminan a salvarla ahora o nunca. Intenta, por ello, atraerla tocando su flauta encantada y escucha, como respuesta, el carrillón de Papágeno.-
Pamina y Papágeno, en su huida, son perseguidos por Monóstato

y sus esclavos. Un coro del templo, que paraliza a sus perseguidores, anuncia la llegada de Sarastro. Pamina, arrepentida de haberlo calumniado se arrodilla y es perdonada. Ordena de inmediato que Tamino y Papágeno sean llevados al templo de la sabiduría.-

Allí Sarastro propone "iniciar" a ambos, siempre que superen las pruebas, lo que es aceptado por los sacerdotes. Sólo uno de ellos duda que Tamino las acepte, porque es un príncipe a lo que Sarastro responde "es más que un príncipe, es un hombre" e invoca la ayuda de los dioses para los pretendientes.-

Es de noche y Tamino y Papágeno son llevados a las salas de las pruebas. Se les comunica que deben guardar silencio y no comunicarse, por causa alguna, entre sí ni con un tercero. Los sacerdotes se retiran y, antes de irse, los exhortan que se guarden de la perfidia de las mujeres. Quedan solos. Aparecen, en ese momento las tres damas de la Reina de la Noche quienes intentan convencerlos del error que están cometiendo al iniciarse; comunicándoles, que su soberana se encuentra cerca del Templo y va ingresar. Como no pueden sacarles palabras, se retiran defraudadas.-

En un jardín del Templo Pamina duerme. Se acerca Monóstato y cuando éste se apresta hacerla suya, se lo impide la llegada de su madre, la Reina de la Noche. Poseída por la cólera, al saber que Tamino se encuentra iniciándose, entrega a su hija un puñal para que de muerte a Sarastro conminándola, a que si no lo hiciere, la perderá para siempre. Sarastro, que lo ha oído todo, tranquiliza a la angustiada Pamina expresándole que entre nosotros, donde ella se encuentra, no se conoce la venganza.-

Tamino y Papágeno prosiguen la prueba del silencio; sin embargo, cuando una mujer vieja y fea les ofrece un vaso de agua, Tamino no sólo le acepta sino, además, le formula una serie de preguntas.-

Los tres jóvenes sabios que los habían conducidos al reino de Sarastro, les devuelven los instrumentos mágicos que se les habían quitado y les dan de comer y beber. Mientras Papágeno bebe y come golosamente, Tamino toca la flauta cuyos sonidos atraen a Pamina que, al hablarle, no obtiene de él respuesta, pues sigue fiel a su promesa, por lo que Pamina cree que ya no la ama.-

En el interior de la pirámide los sacerdotes alaban a Isis y a Osiris, ya que el sol ha vencido a la noche. Conducen a Tamino y a Pamina ante Sarastro. Una vez que ellos se han declarado su amor, éste les promete que van a volver a verse.-

Cuando todos han abandonado el lugar aparece Papágeno. Una voz lo recrimina por no haber resistido a la tentación de hablar y por ello, le señala, que no podrá gozar de las alegrías que proporcionan el conocimiento de la ciencia. Sin embargo, lo autoriza a formular un deseo. Papágeno pide para él una jovencita. Aparece de inmediato la mujer vieja y fea que le ofreció el vaso con agua

y que lo hizo incumplir una de las pruebas. Este, ante la disyuntiva que una vieja y fea es mejor que ninguna, acepta casarse con ella y serle fiel hasta que no aparezca otra más hermosa. En ese momento, la vieja se transforma en una hermosa joven vestida exactamente como él: Papágena.-

Tamino es introducido en una caverna por dos sacerdotes. Otros dos llevan a Pamina. Ambos se juran afrontar juntos los sufrimientos y la muerte. Cogidos de la mano atraviesan primero una hoguera y después una cascada que les permite llegar al Templo donde son recibidos por Sarastro, que los casa.-

Mientras tanto, Papágeno, toca el carrillón mágico para juntarse con Papágena. Al no aparecer ésta y creer que jamás la vería nuevamente, decide ahorcarse. Entoces los tres jóvenes sabios aparecen para calmarlo y darle ánimos. Al presentarse Papágena la pareja se confiesa su amor.-

Entre una rocas se encuentran la Reina de la Noche, Monóstato y las tres damas. Se preparan para derrotar en forma definitiva a Sarastro y sus seguidores; sin embargo, las rocas, en medio de rayos y truenos se transforman en un Templo, arrojando a la noche eterna a sus enemigos.-

En el Templo del Sol, a mediodía, Sarastro proclama el reino de la luz y de la verdad.-

FLAUTADO: Sonido dulce y agradable emitido por la voz y que recuerda el timbre de la flauta.-

Este efecto de carácter vocal fue utilizado sobre todo por las sopranos y, en forma especial, durante el Bel canto.-

FLAUTATO: (it.) v. Flautado

FLEURTIS: Nombre dado en Francia en los siglos XV al XVIII a los ornamentos que más tarde se llamarían fioituras.-

V.*ad.: Fioritura*

FLEVILE: (it): Lacrimoso, quejoso.-

V.ad.: *Gemido, Llorando, Piangendo, Pianto*

FLEXIBLE: Voz dúctil y ligera.-

V.ad.: Ligera (1ª.acep.) Soprano ligera

FLORIDO: **1.** Modo de cantar con rápidas escalas, trinos y otros ornamentos en los registros graves y más agudos; (importante característica del canto en la ópera italiana); **2.** Término descriptivo de una melodía que está llena de ornamentos sean escritos por el compositor o, como era común en la ópera italiana de los siglos XVII y XVIII, agregados a gusto del intérprete.-

V.ad.: *Las mismas citas de la entrada Fioritura.*

FLOREO: **v.** Fioritura

FLORES: **v.** Ornamentos

FLORITURA: **v.** Fioritura

FLOS: **v.** Trino. Mordente, Vibrato

FLOTT: (al.) Vigoroso, Vivo

FOCOSO: (it.) Fogoso

FOLKLORE: (ingl. ciencia del pueblo): Ciencia que estudia las artes, costumbres y tradiciones de los pueblos.

En el folklore musical, una de sus ramas más importantes comprende música, canciones, bailes populares, etc. Es cultivado en todos los países y cuya estrecha relación con la historia del lenguaje, de la literatura, de las costumbres, de las religiones, etc. aparece cada día con mayor claridad.

FONACIÓN: Producción del sonido vocal.-
V.ad.: Acústica (1ª.acep.), Emisión, Entubamiento, Fonética, Lírico (1ª. acep.), Proyección, Resonancia, Timbre (1ª.acep.).

FONÉTICA: Estudio acerca de los sonidos de un idioma, sea en su fisiología o acústica, sea en su evolución histórica.-
V.ad.: *Articulación*

FORMA: Manifestación externa de una idea musical sujeta a determinada ordenación. Parte o sección en que normalmente esta dividida una obra musical.-
Esta norma coordinadora puede adoptar una infinidad de manifestaciones como la suite, el lied, la sonata, la sinfonía, la canción, etc.

FORTE: (it.fuerte) Empleado para describir un matiz de intensidad.-
V.ad: *Ataque (2ª.acep.), Denominaciones dinámicas, Dinámica, Sonoro*

FORTISSIMO: Muy fuerte. Superlativo de forte
V.ad.: *Denominaciones dinámicas, Sfogato*

FORZATI: (it. forzado) Forzar la voz para alcanzar una nota.-
V.ad.: *Falsettone*, *Spinto (1ª.acep.).*

FORZATO: ***v.*** Sforzato

Fra Diavolo, (ou L'Hôtellerie de Terracita) (Auber, Daniel-François E.). Ópera cómica en tres actos. Libreto de Eugène Scribe, basado en la novela del mismo nombre de Michel Raymond. Estrenada el 28 de Enero de 1830 en la Opèra-Comique de París.-

Zerlina, hija de Matteo que trabaja para él en el hotel de Terracita, está enamorada de Lorenzo, jefe de Carabineros de esa ciudad. Sin embargo, su padre se opone al matrimonio, pues no considera a éste un buen partido. Su pretensión es casarla con Francesco, un rico campesino.-
La llegada de la diligencia produce expectación en la ciudad, ya que ha sido asaltada por la banda de malhechores de Fra Diavolo; asalto que tuvo por objeto las riquezas que, suponen, trae consigo el extravagante Lord Cookburn. Esta acción resultó fustrada debido a que los bandidos nada encontraron, no obstante el exhaustivo registro practicado, pues Lady Pamela, esposa de Lord Cookburn, ocultó a tiempo un rico medallón junto al medio millón de francos que llevaba cocidos a su vestido.-
Fra Diavolo, que es el otro pasajero de la diligencia, haciéndose pasar por el marqués de San Marco, viaja con el único objeto de investigar el lugar donde se esconde la fortuna del Lord, que desde algún tiempo, busca sin éxito.-
Mientras Lord Cookburn se de-

dicaba a sus negocios, el marqués de San Marco requiere de amores a Lady Pamela para que ella, como amante, le confie el lugar donde se esconde esta riqueza. Ella acaba informándole la forma en que ha salvado medio millón de francos y además, en prueba de cariño, le regala el medallón. En conocimiento del lugar donde se esconde la fortuna, urde un plan para robarlo esa misma noche con ayuda de dos hombres de su pandilla: Giacomo y Beppo, los que han llegado al hotel como pasajeros.-

Para alcanzar la habitación de los ingleses, Fra diavolo y sus cómplices optan por ocultarse primero en el dormitorio de Zerlina. En ésta, mientras ella reza y se acuesta, pueden apreciar, sin proponérselo, su belleza.-

Cuando pretenden pasar a la habitación de Lord Cookburn y su cónyuge, llegan inesperadamente al hotel Lorenzo y sus Carabineros, quienes despiertan a todos los hospedados. Fra Diavolo es descubierto frente a la habitación de Lady Pamela, pero finge que se encuentra allí con motivo de una cita amorosa.-

Pocos minutos antes de la celebración de la boda entre el rico campesino Francesco y Zerlina, Giacomo y Beppo, que esperan órdenes de su jefe, se burlan de Zerlina y de sus oraciones nocturnas remedando sus palabras. Zerlina que esperaba ser llevada a la Iglesia los oye y dándose cuenta que nadie podía haberlas oído, salvo Fra Diavolo y sus hombres, da cuenta a Lorenzo de lo que ocurre. Este los detiene y los obliga a llamar, con el silbido acordado, a su jefe. Fra Diavolo aparece de inmediato y es aprehendido. Sin embargo, logra escapar dejando a sus hombres en poder de la policía.-

Mientras tanto, los ingleses agradecidos, acuerdan pagar ellos la dote de Zerlina a su padre dejando sin efecto los esponsales pactados con Francesco y, aprovechando que están terminados los preparativos de la boda de Zerlina con éste, celebran de inmediato el matrimonio de Lorenzo y Zerlina.-

FRAGMENTO: Parte destacada de un todo.-

FRAGMENTO HEROICO*:* v. Fragmento musical

FRAGMENTO MUSICAL: Parte completa en si misma de una obra de música.-

En el siglo XVIII imperó en Francia la costumbre de presentar espectáculos fragmentados de las óperas más famosas a los que se les daba el nombre de fragmentos heroicos o fragmentos nuevos.-

V.ad.: *Escena musical (2ª.acep.) Fantasía, Pasticcio, Popurrí.*

Francesca de Rimini (Zandonai, Ricardo) Ópera en cuatro actos. Libreto de Tito Ricardo basada en la obra teatral de Gabriel D'Annunzio y fundamentada en un pasaje de La Divina Comedia de Dante. Estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, España el 13 de Noviembre de 1926.-

Ostasio de Polenta conversa con

el Notario Ser Toldo buscando el modo de lograr que su hermana Francesca se case con Giovanni Malatesta, alias Gianciotto. Sucede que éste es muy feo y desagradable. Al fin, deciden hacer creer a Francesca que su matrimonio lo celebrará con Paolo, hermoso hermano de Gianciotto. De este modo, Francesca se casa con Gianciotto.-

Durante una guerra entre los Malatesta con los Parcitadis, familia rival, en una de las batallas, Francesca sube a las torres del castillo desde la cual puede observar el combate. En realidad trata de ver a Paolo de quien sigue enamorada. Mientras continúa la batalla, en un descanso que se toman Gianciotto y Paolo, el primero brinda por la victoria de la familia que está próxima; Paolo y Francesca, que no han dejado de mirarse durante la cena, brindan con él. De pronto, aparece herido en un ojo el menor de los Malatesta: Malatestino, que también está enamorado de su cuñada. Una vez curada la herida vuelven los tres hermanos a la batalla en la que al fin obtienen la victoria.-

Francesca recibe en su habitación a Paolo que por varios meses estaba ausente. Poco después entra Malatestino y, pretextando una reunión familiar, Paolo se retira de la habitación. Mientras conversan Malatestino con Francesca se ven continuamente interrumpidos por los gritos de un prisionero que se encuentra en un calabozo ubicado justamente debajo de la habitación. Con el objeto de terminar con esta molestia, Malatestino toma un hacha, mata al prisionero y entra con su cabeza en la habitación de Francesca, provocando sus gritos de horror. Gianciotto, que ha escuchado los gritos, entra a la pieza e increpa violentamente a su hermano por su acción. Malatestino le revela a modo de disculpa el amor existente entre Paolo y Francesca.-

Al poco tiempo, después de visitar Paolo a Francesca, al despedirse es atacado por Gianciotto. Francesca interviene tratando de salvar a Paolo y muere a manos de su marido. Igual suerte corre Paolo asesinado por la misma espada.

Al final, Giaciotto rompe la espada culpable.-

FRASE: Pequeño grupo de notas que presentan un rasgo distintivo, melódico o candencial. (Forman lo que se conoce como una unidad melódica o musical.y que terminan con una cadencia).

Las frases musicales se combinan para formar unidades más largas y completas denominadas períodos que a la vez pueden subdividirse en elementps más breves. La longitud de la frase varía, pero comúnmente es de cuatro compases que, en general, es la forma más usada en la música folklórica, de danza y también en la música culta del período clásico; la que suele continuar con otra frase de “respuesta” de igual o distinta extensión.-

En la notación musical, las frases suelen indicarse con símbolos de ligadura escritos encima o debajo de las notas que indican el fraseo o

puntuación adecuados para su interpretación.
V:ad.: *Cesura, Fraseo, Figura, Ligadura, Melisma (2ª.acep.)*

FRASEO: **1.** Obediencia a los signos de puntuación de la música; **2.**Correcta colocación de acentos e inflexiones y también, a las divisiones previstas de una frase.
En el canto el arte de frasear depende en gran parte del arte de respirar.-
En la música se indican las frases por medio de un arco. Todo lo que se encuentra unido por el arco: las frases por ejemplo, no deben ser cortadas. El final del arco, indica el final de la frase: el sitio donde se puede respirar en la música vocal.-
La respiración, los silencios, las ligaduras, etc. son pausas del fraseo.
V.ad.: *Articulación, Cesura, Dicción, Fiato, Legato, Matiz, Pauta de aliento, Pronunciación, Respiración, Vocalización.*

FRICASSEE: (fr.): Combinación de melodías folklóricas y/o canciones populares urbanas para crear un efecto cómico.
V.ad.: *Divertimento (6ª.acep.), Elán, Fantasía, Obertura popurrí,en "Obertura", Pasticcio, Popurrí.*

FEDONNER: (fr.): Tararear

FREI: (al.) Libre. Ad limitum

FROLICH: (al.) Alegre

FUGA: Forma musical consistente en la repetición de una misma melodía a cargo de diversas voces. Por ello, según el número de ellas se clasifica en fuga, fuga a dos voces, tres voces, etc.
V.ad.: *Desarrollo (2ª.acep.)*

FUOCO: (it. fuego) Con fuego. Fogosidad que ha de imprimirse a un determinado pasaje musical.-
V.ad.: *Tempo denominaciones.*

FURLANA: Baile italiano que se conocía en toda Europa desde principios del siglo XVI. Se baila entre cuatro personas como mínimo; siempre en número par y en igual número de hombres y mujeres que giran en rueda moviendo los pies con rapidez y ligereza al son de un violón y otro instrumento.-
Ej.: *Final del 1er. Acto de "La Gioconda" de Ponchielle.*

FUSEE: (fr. cohete) Ornamento melódico en forma de una pequeña escala ascendente y descendente ejecutada con mucha rapidez.-
V.ad.: *Coule, Escala, Glissando, Gorjeo (1ª.acep.), Ornamento.*

G

GALANTE: **v.** Estilo galante

GALIMATIA: **v.** Popurrí

GALOPPA: (it. galope): Música de una danza húngara, cuyo ritmo se asemeja a las pisadas de un caballo corriendo al galope.-
Ej.: *Escena II de "Il campanello di note" de Donizetti; La course à l'abime, Parte II de "La condenación de Fausto" de Berlioz.*

GALLO: **1.** Quiebre involuntario de la voz, o nota desafinada que al cantar, imposibilita la emisión de aquella nota pretendida; 2. Nota falsa chillona.
V.ad.: *Arañar, Cacofonía, Cencerrada, Cuerdas vocales (3ª.acep.) Desafinar, Desentonar, Discordante, Entonación, Fallo, Falsa Nota, Quiebro, Velada.*

GAMA: Extensión, alcance.-

GARBO: (it.) Con gracia. Elegancia

GAVOTA: Baile de los Gavots originarios de los altos Alpes, compuesto de dos repeticiones: la primera de cuatro compases y la segunda, de ocho medidos en dos tiempos. Cuando ha sido introducido en las sonatas no está sujeto al número de compases fijado para la danza.
Ej.: *Final del Acto I de "Andrea Chenier" de Giordano; Je marche sur tous les chemines. Acto III de "Manon" de Massenet.*

GEBUNDEN: (al.) Legato

GEDEHNT: (al.) Prolongado, Lento

GEFUHLVOLL: (al.) Con sentimiento

GEHEND: (al.) Andante

GELASSEN: (al.) Tranquilo. Sereno

GEMASSIGT: (al.) Moderado

GEMESSEN: (al.) Moderado

GEMIDO: Expresión natural, con sonido y voz lastimera, de la pena y del dolor.-
Ej.: Oh terra addio! (Amneris) Acto final de "Aída" de Verdi; Ave María (Desdémona). Acto IV de "Otelo" de Verdi; Addio fiorito asil (Pinkerton) Acto III de" Madama Butterfly" de Puccini.
V.ad.: *Dolente, Elegía, Flevile, Lacrimoso, Lamento, Piangendo.*

Genoveva (Schumann, Robert) Ópera en cuatro actos. Libreto de Robert Reinick. Estrenada en Stadttheater de Leipzig el 25 de Junio de 1850.-

Con motivo de la invasión de los árabes en el año 737, Carlos Martel, rey de los francos, ha convocado a los nobles para detenerla. Entre ellos se encuentra el conde Siegfried que se prepara para la batalla. Se despide de su esposa Genoveva de Brabante y la deja bajo la custodia de Golo, hombre de su entera confianza, quien está secretamente enamorado de ella. Tan pronto

como el conde se ha ido. Animado por la bruja Margarethe, traiciona la confianza que en él se ha depositado besando a Genoveva cuando, después de haberse despedido de su marido, cayó desmayada.-

Se anuncia la victoria de Poitiers. Los francos han vencido a los musulmanes. Golo anuncia que Siegfried ha sido herido en la batalla. Genoveva, angustiadísima, vive esperando su retorno. Golo, mientras intentaba tranquilizarla, pretende besarla nuevamente lo que es rechazado violentamente por Genoveva. Desesperado Golo pretende vengarse. Para tal efecto usa a su mayordomo Drago. Lo oculta en la habitación de Genoveva a fin de descubrir si es infiel a su marido; sin embargo, la guardia del castillo lo encuentra. Acusado de ser su amante, es ejecutado y ella es encerrada en una mazmorra.-

En Estraburgo se repone de sus heridas Siegfried. La bruja Margarethe intenta en vano envenenarlo. Logra, no obstante, hacerle creer en la veracidad de un espejo mágico que permite ver el pasado. Así consigue que Siegfried conozca de los supuestos amores de Genoveva y obtiene que sea condenada a muerte, pero en esos momentos comparece al espejo mágico el espíritu del ejecutado Drago, quien obliga a la bruja Margarethe que confiese a Siegfried la trama que urdió.-

Genoveva va a ser ejecutada en medio del bosque. Golo le suplica que se salve huyendo con él. Nuevamente rechazado, se suicida. Siegfried llega justo a tiempo para salvar a su mujer. La boda entre ambos es renovada y bendecida ante las exclamaciones de júbilo del pueblo.-

Gershwin, George: Compositor estadounidense (1898-1937). Fue el primero en introducir el jazz en obras de concierto.-

Nacido de una familia muy modesta, descubrió tardíamente su vocación. Aprendió a tocar el piano en una tienda, donde trabajaba, dedicada a la venta de sheet music. (canciones impresas en una sola hoja para ser tocadas en el piano y cantadas por aficionados) Poco a poco empezó a componer canciones de ese tipo con el texto de su hermano Ira. A partir de 1919, su estrella comienza a brillar con la presentación de su primera comedia musical: "La Lucille" y su canción Swanee de la que se editaron millones de ejemplares.- Sin embargo, lo que lo hizo célebre fue su "Rhapsody in blue", concierto para piano, que aplicó por primera vez el jazz a la música clásica. Si bien es cierto, que ésta y "Un americano en París", que fue compuesta después, en un principio no fueron tomadas en serio, fueron aclamadas a los pocos años. En 1935, Gershwin presentó su única ópera*: "Porgy and Bess".-*

Este compositor, creador de numerosas canciones, un concierto para piano dos rapsodias para piano y orquesta, una obertura para orquesta sinfónica, una ópera, etc. murió prematuramente víctima de un tumor cerebral a los treinta y nueve años de edad.-

Es admirable la ópera "*Porgy and Bess*", por varias razones. Su compenetración con el ambiente negro es completo. Su fuerza creadora alcanza aquí su punto culminante. La obra está llena de bellos y emotivos trozos: canciones y spirituals, con grandes masas corales. La instrumentación es novedosa y completamente original demostrando las grandes posibilidades que tiene el lenguaje del jazz. Es por esto, que esta clase de ópera popular y típicamente norteamericana, permanecerá siempre viva en el mundo teatral.-

GESCHWIND: (al.) Rápido. Agil

GESTEIGERT: (al.) Crescendo

GETRAGEN: (al.) Lento. Solemne

Gioconda, La (Ponchielli, Amilcare). Ópera (Gran-ópera) en cuatro actos. Libreto de Arrigo Boito, basado en la obra de Victor Hugo: Angelo, tyran de Padoue. Estrenada en la Scala de Milán el 8 de Abril de 1876.-

Durante el carnaval de Venecia, en la plaza ubicada frente a los Tribunales, el pueblo se divierte. Luego la gente se retira para presenciar la regata. Barnava, siniestro espía del Consejo de los Diez de la Serenísima República, ve llegar a la plaza a la joven Gioconda, cantante callejera, con su madre ciega. Barnava desea hacer suya a la cantante, pero ella, enamorada del príncipe Enzo Grimaldo, desterrado de la República, ha rechazado sus intentos. Al verse desdeñado, trata de poder lograrlo mediante la extorsión de la ciega. La culpa de que su brujería fue la causante de la derrota sufrida, en la regata por el barquero Zuene, hace que éste, oyéndolo, de inmediato clame por su castigo. Enzo, disfrazado de marino, que se encuentra en Venecia con motivo de las fiestas, acude en su defensa. Nada logra, pues el pueblo apoya a Zuane y pide que la ciega sea quemada en la hoguera por la Inquisición.-

Se abren las puertas del palacio y salen de él el dux Alvice con su esposa Laura. Ella, al enterarse de lo que ocurre y de la grave acusación que se le hace a la anciana, convence a su marido de ser infundada, pues recuerda haberla visto en reiteradas oportunidades con un rosario en sus manos. El dux resuelve se la deje de inmediato en libertad. La ciega, en agradecimiento, le regala a Laura su rosario.-

Durante el lapso en que han ocurrido estos hechos, Laura ha reconocido a Enzo, a quien la unía un gran amor correspondido. También Barnava lo ha reconocido.-

Cuando todos se dirigen a orar a la catedral, Barnava le propone a Enzo raptar y llevarle a Laura a su barco, es misma noche, a cambio de olvidar la orden de captura existente en su contra. Enzo, que aun ama a Laura, acepta. Luego Barnava dicta a su escribiente una denuncia al Consejo de la República que deposita en la Boca de León, un buzón oficial destinado a acoger las denuncias y delaciones. La Gioconda,

que salía de la Iglesia, oye el dictado de Barvana y decide intervenir para proteger a su amado.-

En una gabarra llega Laura al barco de Enzo en el cual huirán esa misma noche. Mientras Enzo da las órdenes de partida, Laura reza en un pequeño altar de la cubierta. Segundos después, irrumpe la Gioconda que ha seguido en otra a la barca de Laura. Su pretensión es dar muerte a su rival; las dos mujeres se trenzan en una acalorada disputa en que las dos confiesan amar Enzo. De pronto la Gioconda descubre que Laura lleva el rosario que su madre le regaló cuando intervino en su favor para salvarla de la muerte; debido a esto, oculta a Laura en su propia barca, volviéndose con ella a Venecia. Luego llama a Enzo y le explica todo lo que ha ocurrido desde el momento en que se tildó de bruja a su madre. Asimismo le hace saber que el dux Alvice conoce la fuga de su esposa y que sus agentes, en su busca, se acercan al barco. Ambos se lanzan al mar y regresan nadando a la ciudad; mientras los agentes del dux incendian el barco.-

A su llegada al palacio, Laura es interrogada por el Dux y aunque asegura ser inocente, éste creyéndole a Barnava le obliga a tomar veneno dejándoselo en un frasco sobre la mesa. La Gioconda, que ha entrado furtivamente al palacio, le cambia el veneno por un narcótico que la sumirá en un profundo sueño. Laura lo bebe.-

Cuando el Dux Alvice vuelve a la alcoba, desde otra sala, donde se celebra una gran fiesta, ve lo que cree que es el cadáver de Laura y anuncia a sus invitados que su esposa se ha suicidado. Con un grito de angustia, uno de los invitados se quita el antifaz: es Enzo que de inmediato es apresado por los esbirros de Barnava, él que, aprovechándose de la confusión, rapta a la ciega.-

Amigos de entera confianzan traen a casa de la Giaconda el cuerpo desvanecido de Laura que han retirado de un sepulcro donde había sido enterrada. Junto con agradecerles, la Giaconda les pide que busquen a su madre. En esos momentos, llega Enzo, a quien Barnava dejó en libertad ante la promesa de la Gioconda de serle suya y de esperarlo en su casa. Esta que se encuentra aguardando su llegada, ha tomado la decisión de salvar a su amado y también a Laura suicidándose después de matar a Barnava. Desde la alcoba se oye la voz de Laura ya recobrada a quien Enzo asistía. La Gioconda les indica el camino de la huida. Antes de partir le insisten que la acompañen pero ella no lo acepta y se queda en espera de Barnava. A la llegada de éste le clava un puñal y luego se mata. Cuando, agonizando, Barnava le grita que ha estrangulado a su madre, nadie puede oírlo.-

GIOCOSO: (it. jocoso) Matiz de expresión; alegre, humorístico, juguetón.-

V.ad.: Buffo (1ª.acep.), Grazioso, Parodia

Giordano, Umberto: Compositor italiano (1867-1948). Estudió desde

su infancia en el Conservatorio de Nápoles, pues se descubrieron en él extraordinarias dotes para la música. Por la época del inicio de su madurez, la ópera italiana estaba influida por el verismo, escuela cuyos fundamentos siguió, transformándose junto a Mascagni, de casi su misma edad, Leoncavallo y el más famoso de ellos, Puccini, en uno de sus más connotados representantes.-

Escribe su primera ópera, "*Mala vita*"a los veinticinco años (1892), la segunda, dos años más tarde "*Regina Díaz*" la tercera "*Andrea Chenier*", le trae la consagración definitiva.-

Giordano es un compositor melódico, con gran sentido de lo teatral. Un hábil adaptador de todos los recursos escénicos y musicales. La acción en sus óperas, es siempre rápida, buscando agradar y sorprender al espectador, con los efectos que constantemente busca. El éxito de "*Andrea Chenier*" se repitió con "*Fedora*". Los efectos de sus otras óperas fueron irregulares, pues ninguna de ellas logró permanecer un lapso suficiente en el repertorio. Con los compositores que recién se señalaron, Giordano es uno de los pocos, de la gran época del verismo, que se siguen representando en la actualidad.-

GIOVANNE SCUOLA: (it. escuela nueva) v. Verismo.

Glass, Philip: Compositor estadounidense (1937-). Estudió en la Universidad de Chicago y después, en la Juillard School de Nueva York. Más tarde, se traslada a París donde continuó su formación con Milhaud y Boulanger. Allí demostró su desacuerdo con el "serialismo", cuyo principal expositor era Pierre Boulez, demostrando su deseo por encontrar un método, en que la música se hiciere comprensible al auditor por el dominio de la sencillez y, sobre todo, por la claridad. Su encuentro con Ravi Shankar, fue para Glass fundamental, pues despertó en él un profundo interés en la música de la India; cuyo estudio profundizó con Alla Rakha y también, en los numerosos viajes que hizo, con este objeto, a ese país.-

En 1968, creó en Nueva York un conjunto de instrumentos amplificados para tocar su música; conjunto que no fue bien recibido por la crítica. Su contacto con Steve Reich, y de la amistosa competitividad surgida entre ambos, dieron nacimiento a la escuela "minimalista".-

En 1976, Glass obtuvo un considerable éxito, que lo hizo ser conocido mundialmente, con su ópera "*Einstein on the Beach*". Al estreno de ésta le seguirían "*Satyagraba*" (1980), "*Akhenaton*"(1984), "*The voyage*"(1992), "*1.000 Airplanes on the Roof*"(1988). Estas composiciones operísticas, además de sus numerosas obras instrumentales, fueron las que le han convertido en uno de los más importantes creadores de la música mundial.-

Las óperas de Philip Glass están concebidas de acuerdo a la escuela minimalista, cuya bases él estableció. Es llamada así, "porque en

líneas generales, los compositores utilizan reiteradamente células musicales muy pequeñas; estas células consisten en unos pocos detalles melódicos y rítmicos que van reapareciendo de un modo constante, con finalidades descriptivas y, sobre todo, decorativas. La reiteración de acordes vistosos y a la vez sencillos, a menudo sobre una escala diatónica, puede causar, en determinados efectos, un impacto sobre el oyente por los constantes cambios de intensidad por el efecto del sonido ya esperado y por el que puede causar su súbita desaparición en beneficio de otro conjunto de sonidos de bello efecto, sin ningún cambio tonal en toda una sección, por extensa que sea".-

"Para sus óperas, Glass diseñó una conjunto musical que sería el habitual en sus creaciones: dos o tres pianos u órganos eléctricos, varios instrumentos de viento amplificados, algún instrumento de cuerda y una soprano que habitualmente canta sin palabras, es decir, funciona como un instrumento más." (Alier, Heilbron y Sans Rivière. La discoteca ideal de la ópera.)

Glinka, Mikhail Ivanovich: Compositor ruso (1804-1857). Es considerado el creador de la escuela nacionalista rusa.-

Hijo de una familia de terratenientes de origen polaco, se crió en el campo impregnándose de canciones y danzas campesinas las que marcaron su sensibilidad artística, profundamente.En 1818, se trasladó a San Petersburgo, donde se inscribió en el Instituto Noble, de esa ciudad, recibiendo clases de violín y piano. Se inscribió luego en la Universidad dedicándose, al principio, al estudio de las lenguas. Ingresando luego, a los veinte años de edad, en la administración de transportes. Atraído, cada vez más por la música, continuó sus clases de violín y piano, agregando a ellas, composición y contrapunto. Su mala salud, que padeció desde niño, lo obligó a trasladarse a Italia. Allí permaneció por tres años (1830-1834, lo que le permitió compenetrarse de la música italiana, especialmente la de Bellini y Donizetti. Los estudios que realizó en Berlín con el profesor Dahn fortalecieron su idea de incluir, en su producción musical, el elemento nacional ruso. El resultado fue su ópera, "*Una vida por el Zar*" que estrenó con éxito en 1836, aunque sólo parte de la crítica le reconoció el mérito de su obra.-

Glinka, fue también fiel a los temas rusos en su segunda ópera: "*Ruslan y Luzmila*", basada en un poema de Puchkin. Esta ópera no fue bien valorada y sólo muy pocos apreciaron su valor. Decepcionado, Glinka abandonó Rusia viajando por Europa. Se estableció en España donde escribió varias obras inspirándose en la música de dicho país. Volvió a Rusia en 1847. Desde esa fecha hasta su muerte, acaecida diez años después, trabajó en música para la escena y para la iglesia.-

La música popular de su patria, tal como la había encontrado en su ni-

ñez y, sobre todo la eclesiástica, son los elementos esenciales de la creación de Glinka, pues allí encontró el espíritu musical ruso que impregna sus creaciones, introduciéndolo en los esquemas de la ópera italiana. Así crea un estilo nuevo, abierto a las temáticas nacionalistas y románticas de la época.-

GLISSANDO: (fr. resbalando) **1.** Deslizamiento de una o varias notas a otra u otras; **2.** Ornamento.
Deslizarse hacia arriba o hacia abajo por la escala en forma rápida e ininterrumpidamente, pasando fugazmente por los sonidos intermedios.-
V.ad: *Arrastre, Fusée, Gorgeo (1ª. acep.), Ligadura (2ª.acep.), Ornamento, Voz, portamento de la, Sprechgesang, Stracinando.*

GLOSA: **1.** Ornamentación que consiste en descomponer la melodía en figuras rápidas; **2.** Variación.

GLOTIS: Espacio que existe entre las cuerdas vocales y el lugar por donde pasa la columna de aire que produce el sonido de la voz humana.
El control de la glotis es fundamental para producir una buena emisión de la nota.-
V.ad: *Aliento, Emisión, Entubamiento, Fiato, Fraseo, Golpe de glotis, Impostación (1ª.acep.)*

Gluck, Christoph Willibald: (1714-1787) No existe ningún documento que permita concluir con seguridad la nacionalidad de este compositor. Al parecer la familia era originaria de Bohemia. En todo caso, al momento de su nacimiento, su padre era inspector forestal del Elector de Baviera.-
De 1726 a 1732, el joven Gluck fue alumno en el Colegio de los Jesuitas de Komutov, donde recibió también lecciones de música. Una vez terminados sus estudios secundarios se inscribió en la Universidad de Praga, sin que se sepa cuales fueron sus estudios en ella. Con motivo de un disgusto con su padre, se ganó la vida dando clases de violoncello y tocando el órgano y el violín. Más tarde, estudió en Milán. En esa ciudad compuso varias óperas italianas que tuvieron una muy buena acogida, alcanzando Gluck una notoriedad considerable, por su estilo sobrio en contraste con los excesos ornamentales de los autores de la época. Después de una corta estancia en Londres y en París, llegó a Viena en 1747. En esta última ciudad, fue nombrado Maestro del Teatro de la Corte al servicio de la emperatriz María Teresa y, además, profesor de música de sus hijos, entre ellos, María Antonieta futura reina de Francia. En la Corte de Viena, entró en contacto con la ópera francesa atrayéndole la solemnidad de las tragedias líricas y la sobriedad de la escritura vocal gala.-
En 1756 fue presentada en Roma su ópera "*Antígona*". Fue tal el éxito, que se nombró a Gluck Caballero de la Espuela de Oro. Antes de instalarse definitivamente en Viena, realiza numerosos viajes por Europa, como director de orquesta, integrante de una compañía de ópera italiana.

En 1762 presentó en Viena la ópera "*Orfeo ed Eurídice",* con libreto de Calzabigi. A éste, quien escribió otros libretos para óperas de Gluck, se debe, gran parte, la reforma de la ópera que nuestro compositor emprendiera a partir de "*Orfeo ed Eurídice".* Desde el año 1773 vive Gluck en viajes entre Viena y París, estrenando en esta última ciudad, su primera ópera francesa: "*Ifigenia en Aulide",* auspiciada, por quien fuera su alumna, María Antonieta. Tuvo esta ópera un singular éxito, el que se acrecentó con la representación, de la versión francesa de "*Orfeo ed Eurídice".-*

El fracaso de la última de sus seis óperas francesas: "*Iphigénie en Tauride*", motivada especialmente por los partidarios de la ópera italiana, quienes tenían como su abanderado a Piccini, quien por lo demás no deseaba esta querella, decidió a Gluck abandonar Francia definitivamente. Cuando se hallaba en pleno trabajo de composición le sobrevinieron varios ataques de apoplejía que trajeron consigo su fallecimiento en Viena, donde vivió los últimos años de su vida.-

Gluck propugnaba despejar la música de ópera, de toda clase de ornamentos, introducidos por los cantantes con la anuencia y complacencia de los compositores que, incluso los introducían en sus obras; "la ornamentación vocal sólo puede justificarse por una situación dramática especial. La música tiene que acercarse a la declamación y a la expresividad. El cantante de ópera debe ser un actor, ante todo, y su voz, debe ser puesta al servicio de la noble palabra del poeta y no al de un virtuosismo vocal tan decrépito como insensato", escribía. Propone además, regular el uso de los instrumentos, dándoles a los de viento una mayor presencia, según sean las escenas de la ópera; utilizando el oboe para subrayar los estados anímicos de los personajes. Señala también, que la obertura debe formar parte de la ópera, preparando a los espectadores a la acción que va a representarse. Indica, asimismo, que el aria da capo debe eliminarse y suprimirse los recitativos acompañados de bajo continuo (recitativos secco) y sustituirse por aquellos acompañados por la orquesta completa; eliminarse los castrados y hacer primar sobre todo, la veracidad de los argumentos puestos en escena, como verdaderos dramas de la antigüedad clásica, a fin de producir en el espectador, la admiración y respeto por lo monumentos literarios convertidos, ahora, en dramas musicales.-

En la creación musical de Gluck, es posible distinguir tres períodos En el primero, entre 1743 y 1760, con las óperas italianas que escribe, recorre a fondo la música operática italiana. En el segundo, período de transición entre el italianismo y el reformador, produce una serie de óperas cómicas que aparecen entre los años 1757 a 1763 y que tienen una significación muy importante en la ópera cómica francesa y en el Singspiel alemán. En el tercero,

que es el único aspecto, por lo que en general se conoce hoy a Gluck, es él de reformador de la ópera, cuyas ideas principales recién señalamos, olvidando lo brillante de sus producciones, donde al menos en seis de sus óperas, que se designan francesas, compuestas en el lapso relativamente corto de catorce años, además de respetar sus propias reformas, alcanzó la cúspide de este género musical en toda su época, influenciando, hasta nuestros días, a un gran número de compositores.-

GOLPE DE GLOTIS: Forma de atacar una nota con ayuda de las llamadas "cuerdas vocales falsas" que se unen y luego se separan con rapidez produciendo el sonido.-
V.ad.: *Ataque, Cuerdas vocales (3ª. acep.), Glotis*

GONDOLIERA: v. Barcarola

GORJEO: (it gorgheggio) 1.Técnica de vocalización rápida ascendente y descendente, casi siempre sin letra, en la que una vocal usa muchas notas; 2. Trino
V.ad.: *Fioritura, Fusée, Glissando, Ornamento, Ribatura, Trino*

GORGIA: Adornos vocales improvisados muy rápidos usados por los cantantes del siglo XVII.-
V.ad.: *Ornamento*

GORGORITEAR: Hacer quiebres con la voz en el canto.-
V.ad.: *Gorjeo, Ornamento, Quiebro, Trino*

Gounod, Charles François: Compositor francés (1818-1893).Es la figura más representativa, de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX, de la ópera lírica francesa.- De talento precoz y después de estudiar algunos años lenguas muertas, ingresó al Conservatorio de París. A los veintiún años de edad, obtuvo el Premio Roma. En la ciudad eterna le impresionó la música de Palestrina y, una juvenil inclinación mística, le llevó a componer música religiosa y casi a tomar los hábitos; lo que también le ocurrió en los últimos años de su vida. Este profundo misticismo impregnó su fecunda producción religiosa. Otros componentes de su temperamento, sobre todo su vena dramática y teatral, lo llevaron por el camino de la ópera. De ella, obtuvo la gloria con su ópera "*Fausto*"(1859), cuyo libreto se basa en la segunda parte de la tragedia de Goethe. Compuso también, algunas óperas más o menos apreciadas durante su vida, las que apenas, actualmente se interpretan, salvo "*Romeo y Julieta"* su postrer triunfo.-
Mucho se ha dicho y escrito sobre "*Fausto*"que ha llegado a ser una éxito, no sólo de la ópera francesa, sino de la ópera universal. Su logro se debe a que Gounod reunió, en una partitura teatral impresionante, los elementos fundamentales de la música académica, lírica y sacra, pues el argumento y la trama se prestaban a ello.-

Goyescas, (o los majos enamorados) (Granados Y Campiña, Enrique), Ópera en tres escenas. Libreto de

Fernando Periguet. Estrenada en 28 de Enero de 1916.-

En las afueras de Madrid un grupo de jóvenes se divierte. Paquiro, torero, les lanza flores a las muchachas más hermosa hasta la llegada de Pepa, amante de Paquiro. Por ello, se dedica después sólo a ella.-
En una litera llevada por sirvientes, viene Rosario, dama de linaje. Paquiro reconoce en ella a la mujer que vio en el Fandango del Candil, lugar poco recomendable. Acercándose a saludarla le pregunta si lo recuerda y, ante su respuesta afirmativa, la invita a encontrarse con él en ese local esa misma noche. Fernando, novio de Rosario, que se encuentra allí de incógnito, escucha esta invitación y celoso, reta a duelo al torero. Igual cosa ocurre con Pepa que jura vengarse de Rosario.-
En el Fandango del Candil reina la animación. Se baila con intensidad. La actitud altiva de Fernando enoja a los parroquianos. Rosario, que también ha concurrido al baile obligada por Fernando, se desmaya cuando los majos se disponen a atacarlo.La confusión producida, es aprovechada por Paquiro para adelantar para esa misma noche el duelo acordado en un lugar cercano al palacio de Rosario.-
Sentada en el jardín de su palacio, Rosario escucha el canto de un ruiseñor. Está enamorada de Fernando y, cuando éste llega, trata de disuadirlo de que concurra a la cita. Fernando se niega. En el duelo es muerto por Paquiro. Rosario que lo ha seguido acude a auxiliarlo, pero su novio expira en sus brazos.-

GRADACIÓN: Aumento o disminución progresiva de la velocidad o de la sonoridad.
En el primer caso la gradación se prescribe ordinariamente con las palabras italianas "accellerando"" y "rallentando"; en el segundo, se indica mediante las expresiones "crescendo" y "decrescendo".-
V.ad.: Denominaciones dinámicas, Tempo (3ª. acep

GRADATAMENTE: (it.) Gradualmente

GRADOS DE INTENSIDAD: v. Denominaciones dinámicas.

Granados y Campiña, Enrique: *Compositor español (1867-1916).* Junto con Albéniz y de Falla, pertenece al trío de los compositores que arrancaron a la música española de su aislamiento, incorporándola al concierto musical europeo.-
Alumno de Pujol y de Pedrell en composición, amplía y perfecciona sus estudios en París. De nuevo en Barcelona, donde nació, da su primer concierto como pianista destacado; actuando después por toda Europa, desarrollando una brillantísima carrera. Esto, junto con la presentación de sus primeras obras lo hicieron sobresalir en el mundo musical. Compone, primeramente música para piano, su instrumento y luego escribe también canciones, poemas sinfónicos y zarzuelas.-
Se dedica a la enseñanza, creando en 1900 la Sociedad de Conciertos Clásicos y la Academia Granados de Piano. En esa época, compone

cinco obras de teatro lírico, cuatro de ellas estrenadas en Barcelona, "*Picarol*" (1901), "Follet" (1903), "Gaziel" (1906) y *"Liliana*", todas con influencias veristas y pseudos wagnerianas. Animado por estos éxitos, amplía su música para piano y compone su obra más conocida: "La suite" inspirada en pinturas de Goya.-

Aparte de la música para piano, escribe "*Goyescas",*adaptada para ópera en dos actos, que fue estrenada en el Metropolitan Opera de Nueva York, (1916), pues la Primera Guerra Mundial, impidió su presentación en París. Tuvo extraordinaria acogida. De regreso a Barcelona, el barco en que viajaban Granados y su esposa, fue torpedeado por un submarino alemán, en pleno Canal de la Mancha, falleciendo ambos.-

Aunque "*Goyescas",* no se enmarcó en las corrientes veristas de la ópera italiana, como ocurrió con las óperas señaladas anteriormente, su influencia se percibe por su presencia en el famoso intermezzo orquestal de esta obra.-

En términos generales, se puede afirmar que ni el teatro ni el género sinfónico son el fuerte de Granados, ya que no obstante, escribir algunos poemas sinfónicos, música de cámara y varias óperas y zarzuelas, se inclinó mayoritariamente a obras para piano.-

GRAN-ÓPERA: 1. Nombre asignado en Francia durante la primera mitad del siglo XVIII a un género del teatro musical montado suntuosamente, sin diálogos hablados; **2.** Denominación francesa dada a la italiana "Opera à Machines" de la cual proviene; **3.** Ópera con argumento compuesto de principio a fin, a diferencia de la ópera cómica; 4. Ópera seria presentada lujusamente.-

Las característica principales de la Gran-ópera eran sus fastuosos montajes, su gran extensión e imponentes escenas de masas, coros, ballet, marchas y mucha suntuosidad, sacrificando, cualquier lógica argumental a la consecución de grandes momentos melodramáticos y espectaculares. Estaban constituidas, en resumen, por una sucesión de números brillantes, escenas de grandes multitudes y escenarios lujosos. A todo lo expuesto se unía la presencia de los tipos principales de voz del género operístico (tenor, barítono, bajo, soprano, mezzosoprando, contralto) y la frecuencia con que aparecían en escena los grandes cantantes. Su música, que parte del lenguaje verdiano, se va orientando al canto *spianato*, que será típico del verismo de años posteriores, con voces robustas y potentes capaces de traspasar la cortina musical de una gran orquesta y, por lo tanto, la Gran-ópera, es menos refinada que las de las óperas de antaño.

La Gran-ópera, designa específicamente una obra épica basada en un tema histórico, mítico o legendario. El argumento consistía en la dramatización de los conflictos surgidos entre la vida personal y las responsabilidades públicas, religiosas o políticas.-

Generalmente constaba de cinco

actos, donde el coro y el ballet tenían suma importancia.-
El origen de este subgénero operístico se encuentra y coincide con el surgimiento de la burguesía napoleónica acaudalada. Por ello, otorgó una gran importancia a los grandes efectos tanto escénicos como en la elección de los cantantes con la sola exclusión de los castrados.-
Ej.: *(3ª.acep.) "La Gioconda" de Poncielle; "Los Hugonotes" de Meyerbeer; "La judía" de Halévy; "Aída" de Verdi; "El príncipe Igor" de Borodin; "Rienzi" de* ***Wagner, etc.***
V.ad: *Ariette (3ª.acep.),Drama lírico (1ª.acep.), Ópera a Máchines.*

GRANDEZZA: (it.) Grandeza. Con dignidad.

GRAVE: (it. pesado, grave) **1.** Tempo lento; **2.** Registro bajo; **3.** Calificativo de sonidos situados en la parte baja de la escala o en la parte inferior del ámbito de una voz o de un instrumento; **4.** Canto de carácter serio de movimiento lento.-
V.ad.: *Denominaciones dinámicas, Gutural*

GRAZIOSO: (it. gracioso) Indicación del carácter en la ejecución de un fragmento musical.-
V.ad.: *Giocoso, Parodia.*

GRITO: **1.** Sonido inarticulado arrancado al hombre por un dolor material o espiritual; **2.** Sonido vocal que difiere musicalmente de las inflexiones de la voz. (No existe canto propiamente dicho: gritos de los mercaderes)
Ej.: *Grito de Melisande al ver tres pobres sentados en la gruta. Acto II de "Pelleas y Melisande" de Debussy; Acto II, escena III de "Tristán e Isolde" de Wagner*
V.ad.: *Chillón, Onomatopeya*

GROPPO: (it. grupo): ***v.*** *Gruppeto*

GRUPPETO: (it. grupito) **1.** Ornamento formado por cuatro a seis notas que giran en torno de la nota principal y que pueden atacarse desde arriba o desde abajo, según lo indique el compositor, rápidamente; **2.** "Gruppo", "Groppo", junto a "Gruppeto", nombres italianos del siglo XVI aplicado a ornamentos, tales como el "trino".
V.ad.: *Doblado, Glissando, Nota auxiliar, Ornamento, Quiebro (2ª.acep.), Trino.*

Guerra y paz, (Prokofiev, Sergei Sergeinevich), Ópera con un prólogo y cinco actos. Libreto del compositor y de Mira Mendelson-Prokofieva, basado en la novela del mismo nombre de Tolstoi. Estrenada en el Teatro Maly de Leningrado el 12 de Junio de 1946.

En la casa de campo de su amigo, el terrateniente Rostov, el príncipe Andrei Bolkonsky, convalece de una enfermedad. Conversando y oyendo cantar a Natasha, hija de Rostov, se enamora de ella.-
En un palacio de un alto funcionario del gobierno, se celebra una fiesta en la que Natasha es presentada en sociedad. Pierre Besuvkhov anima a su gran amigo el príncipe Andrei, a que baile con Natasha. Este, no sólo se atreve a bailar con ella, sino además a pedir su mano como esposa e invitarla con su padre a su

casa para las presentaciones de rigor. Cuando concurren al palacio del padre del príncipe Andrei, en un principio se niega a recibirlos para después presentarse ante los Rostov a los que trata descortesmente, pues considera demasiado plebeya a Natasha para casarse con su hijo. María, hermana de Andrei, al retirarse los Rostov muy disgustados, intenta consolar a Natasha dándole toda clase de explicaciones.-

Hélène Bezuvkhov, hermana de Pierre, ha preparado una fiesta en su casa para que su cuñado Anatol, un libertino y oficial de ejército, conozca a Natasha. Durante la fiesta éste comienza a cortejarla para después declararle su amor y le propone, para evitar los largos trámites necesarios al matrimonio, fugarse y celebrarlo más tarde. Natasha, aun ofendida por el rechazo que ha sufrido del padre del príncipe Bolkonsky, no sabe que partido tomar y le da una respuesta dubitativa. Cuando le está relatando lo sucedido a su prima Sonia y le expresa que Anatol le agrada, es escuchada por Andrei que siente fustrado su amor.-

Anatol recurre a su amigo Dolokhov para que preste su ayuda en el supuesto rapto de Natasha y en el simulado matrimonio posterior. Dejan todo preparado e incluso contratan un cochero para que lleve a la pareja hasta la frontera. Todo este plan se fustra, pues Sonia, la prima de Natasha lo divulga. Anatol logra escapar al iniciarse la fuga y Natasha, que se refugia en casa de María Akhorosimova, queda abatida y desesperada ya que sabe que no sólo ha perdido para siempre el amor de Andrei sino también el de Anatol, cuando Pierre Bezkhov, secretamente enamorado de ella, le da a conocer que su cuñado Anatol estaba casado.-

Pierre, después, va a casa de su hermana Hélèna e increpa seriamente a ésta y a su marido porque, a causa de la vida frívola que llevan, han causado un grave daño a Natasha. Durante estas recriminaciones, se hace anunciar el coronel Denisov, amigo de Pierre, que les señala que la guerra es inevitable, pues Napoleón avanza con sus tropas y se encuentra a punto de cruzar la frontera rusa.-

Mientras el ejército ruso se prepara en Borodino, los campesinos queman sus casas y sus cultivos a fin de que no puedan ser aprovechados por las fuerzas francesas. Tanto el príncipe Andrei como Pierre se disponen a luchar y se enrolan en el ejército.

En un pequeño poblado se reúnen los oficiales del ejército ruso para tomar decisiones después de analizar el curso de la guerra. El general Kutuzov convence a los demás que deben replegarse hacia Moscú y se dan, en consecuencia, las órdenes oportunas.-

Con la llegada de los franceses a Moscú, sus habitantes para impedir el saqueo y evitar su aprovechamiento, hacen arder sus casas. Pierre es detenido, en un intento fallido de matar a Napoleón, librándose del

fusilamiento y convirtiéndose en prisionero de guerra.-

El príncipe Andrei está gravemente herido. Yace en una casa de una aldea adonde ha acudido Natasha a ayudar a curarlo y además, y es lo importante, a pedirle perdón, pues es el hombre que siempre ha amado. Durante su asistencia creen por momentos en que unidos podrán rehacer sus vidas; sin embargo, la salud de Andrei sigue empeorando, muriendo al poco tiempo en los brazos de Natasha.-

Los restos del ejército francés en retirada se mueven penosamente. Un destacamento ruso al mando de Denisov ataca una de sus columnas y libera a los prisioneros que también iban con las tropas francesas. Entre los prisioneros liberados se encuentra Pierre. Los amigos se abrazan efusivamente, luego Denisov le cuenta que Hélèna ha muerto, que el cuñado de su hermana Anatol ha perdido una pierna y que después de la muerte de Andrei, por una herida de guerra, Natasha se ha refugiado en casa de María, hermana de Andrei. Pierre, siente que su amor por Natasha ha renacido y confía en hacerla su esposa y darle un hogar.-

Tiempo después Kutusov proclama la victoria del ejército ruso.-

Guillermo Tell, (Rossini, Gioacchino). Ópera en cuatro actos. Libreto francés de Etienne de Jeny, Florent Bis y Armand Marast, basado en el drama de Schiller que se funda en la leyenda suiza de la independencia. Estrenada en la Opèra de Paris, el 3 de Agosto de 1829. Versión italiana de Calisto Bassi que fue la más conocida en Europa

En Bürgien, cantón suizo de Uri, a orillas del lago Los Cuatro Cantones, Guillermo Tell y su familia se encuentran atareados en sus faenas campesinas. Cerca de él un grupo de pescadores prepara sus artificios de pesca para salir al lago. En tanto los pastores preparan su fiesta, pues según las costumbres, en la fecha deben celebrarse las bodas entre los pastores jóvenes.-

Suena una trompeta. Es la señal para que comience la fiesta. Llega Melecthal, patriarca de la villa, encargado de efectuar los casamientos. Está muy contento de su misión y únicamente siente que Arnoldo su hijo, no sea de los desposados de este año. Arnoldo, aunque no se atreve a revelarlo, está enamorado de Matilde hija del tirano Gessler. Guillermo Tell ha notado que el joven no comparte el odio que los suizos tienen con sus opresores y lo amonesta a menudo, por esta indiferencia.-

Cuando la fiesta se encuentra en su apogeo se oye al otro lado del valle el sonido de cornetas que indican que Gessler, en compañía de amigos, anda cazando en las cercanías. Casi de inmediato llega corriendo Leutoldo. Ha matado a un secuaz de Gessler que pretendió violar a su hija y los cazadores lo siguen de cerca. Suplica por ayuda. Pide a los pescadores que lo lleven a la

otra orilla del lago, pero como esto significa ofender al tirano y, además se avecina un temporal, ninguno se atreve a intentar la travesía. Entonces Tell se ofrece para hacerlo.-

Al verse burlado Gessler, ordena a sus soldados que irrumpan en las viviendas de los campesinos las saqueen y desvasten los campos; culminan su acción matando al patriarca Malcthal.-

Matilde espera la llegada de Arnoldo con el cual se ha citado.Este viene sólo para comunicarle que ha tomado la determinación de luchar por la libertad de su patria. y al ver, que se acerca Guillermo Tell, se aleja profundamente conmovida. Este informa a Arnoldo que su padre ha sido asesinado y su pueblo destruído totalmente en represalia por ayudar la fuga de Leutoldo. Arnoldo le confiesa su amor por Matilde; no obstante promete que su unirá a los patriotas en su lucha.-

Más tarde, con la llegada de pobladores de otros cantones, juran vencer o morir para obtener que Suiza sea un país libre. Guillermo Tell, como el mejor arquero y nadador de entre ellos, es escogido como jefe de los revolucionarios.-

Es un día de fiesta. En la plaza del mercado, Gessler ha levantado un bastón coronado por un sombrero, como demostración de su poder y dominio, al cual, todos los suizos deben inclinarse y saludar. Guillermo Tell pasa delante del sombrero sin hacerlo y de inmediato es detenido por los esbirros del dictador. Cuando intenta enviar a su pequeño hijo Jemmy para que dé la señal del levantamiento que se ha planeado, también es detenido. Ambos son llevados ante Gessler. Este le señala a Tell que, si quiere salvar su vida y la de su hijo, tiene que alcanzar con una flecha una manzana colocada en la cabeza del muchacho, demostrándole así su fama como arquero. Guillermo Tell toma dos flechas, escondiendo una bajo su manto. Luego apunta y la manzana cae. Con el movimiento deja ver la segunda flecha. Al serle preguntado por el tirano para quien era la segunda flecha, responde que la reservaba para matarlo a él en el caso de haber dado muerte a su hijo. Por esta razón mantienen su arresto. Es conducido nuevamente a los calabozos, entre los insultos y maldiciones de la multitud contra el tirano.-

A orillas del lago, delante de la casa de Guillermo Tell, Eduvigis, su esposa, se lamenta de la suerte de su marido y del muchacho. De pronto oye la voz de su hijo. Lo trae Matilde. Este fue dejado libre gracias a su intercesión. En tanto que el niño enciende los fuegos para dar la señal del levantamiento como se lo había ordenado su padre. Guillermo Tell se presenta en su casa. Se ha escapado del barco que lo conducía a la prisión. Perseguido de cerca por el tirano, le ha dado muerte con una flecha haciéndolo caer a las aguas del lago.-

Junto a la casa de Tell han llegado Arnoldo y un gran número de patriotas. Celebran la eliminación de

Gessler y con ello, el sacudirse del yugo extranjero.-

GUIÓN: v. Trama

GUTURAL: Endurecimiento de las notas graves en los sonidos de la voz que, al mismo tiempo, pierde volumen sonoro.
Se atribuye a una mala posición de la lengua al cantar que, al estar levantada en su base, pone rígidas las partes vecinas de la cavidad bucal.-
V.ad.: Engolado (1ª.acep.), Grave (2ª.acep.)

H

HABANERA: Música y baile original de la isla de Cuba, exportada a España donde se hizo popular.-

El ritmo binario característico de la habanera que se mantiene en todas sus estrofas ha sido aprovechado muchas veces por los compositores modernos y especialmente por los de ópera.

Ej.: *L'amour est un oiseau rébelle. Acto I en "Carmen" de Bizet; Dichoso aquel que tiene casa a flote. Acto III de "Marina" de Arrieta*

Halevy, Jacques Fromental: Compositor francés (1799-1862*)*.De origen judío cuyo verdadero apellido era Lévy.-

Estudió en el Conservatorio de París. En 1839 gana el codiciado Premio de Roma, lo que le permitió permanecer tres años en Italia, estudiando música sacra, especialmente a Palestrina. Cuando recibe el premio, ya era profesor del Conservatorio donde enseñaba armonía (1827) y más tarde contrapunto y composición. A su regreso a París fue maestro de canto en el Teatro Italiano de esa ciudad y, en el año 1829, ocupó el mismo cargo en el de la Ópera. En el año 1836 fue miembro del Instituto de Francia y 1854, secretario perpetuo de éste.-

Es considerado, junto con Meyerbeer, el principal representante de la Gran-ópera francesa, a pesar de ser también compositor de un apreciable número de óperas cómicas. Había ya escrito catorce óperas de este género, cuando obtuvo con "*La Judía"* su éxito definitivo y que es la única de sus óperas que se ha mantenido vigente.

La música de "*La Judía*" está de acuerdo con el carácter de la Gran -ópera; ampulosa y grandilocuente. Por su parte, el carácter del canto, la actuación del coro y el valor que le atribuye a las voces, permiten apreciar su conocimiento de la ópera italiana, dejando ver también, y con frecuencia, detalles netamente franceses.-

HALF CLOSE: (ing.): Cadencia

HALF COLORATION: (ing.): Ligadura

HALF TRILL*:* (ing.): Trino

Hamlet (Thomas, Ambrosio) En cinco actos. Libreto de Michel Carré y Jules Barbier, basado en la obra homónima de Shakespeare. Estrenada el 9 de Marzo de 1868 en l' Opèra de Paris.-

En el castillo de Elsinore de Dinamarca, se celebra la ascensión al trono de Claudio quien hizo asesinar a su hermano el rey Hamlet, para ocupar no sólo su lugar sino además, casarse con Gertrude, esposa del di-

funto rey. Todos celebran y participan de las fiestas menos el hijo: el joven Hamlet, quien sospecha que su tío Claudio y su madre Gertrude son los asesinos de su padre. Por ello siempre está solo, acompañado únicamente de sus lecturas y meditaciones, cosa que le critica Ofelia, que está enamorada de él. A sus observaciones, Hamlet siempre le responde que la continúa amando igual que antes.-

Laertes, que se va como embajador a Noruega, al despedirse de su amigo Hamlet, le ruega que en su ausencia cuide de Ofelia, su hermana.-

Al banquete que sigue a las celebraciones por la ascensión del nuevo rey acuden las gentes más importantes del reino, salvo Hamlet que, en busca de tranquilidad, sube a la cima del castillo. Allí lo encuentran Horacio y Marcelo, sus compañeros de armas, quienes le señalan que la noche recién pasada y mientras hacían guardia, en el mismo punto en el que ahora se encuentran, habían visto el espectro del viejo rey. Deciden por ello, esperar la medianoche por si se repite la aparición.-

Junto con las campanas que anuncian las doce de la noche, se aparece el fantasma del difunto rey vestido con armadura y la corona de Dinamarca. A solas, ya que así lo quiere el fantasma, le advierte a Hamlet que él fue asesinado mientras dormía, con un veneno que su hermano Claudio se lo introdujo por un oído. Le pide a Hamlet venganza, la que no debe afectar a Gertrude su esposa, pues señala, que el cielo se encargará de juzgarla.-

Ofelia está preocupada con la actitud de Hamlet que se muestra frío y distante. Tal es así, que mientras leía en el jardín del castillo tan pronto como la vio, se alejó. Gertrude que también ha concurrido al jardín se sorprende al verla llorando. Preguntada Ofelia, le confiesa su dolor y al pedir autorización para dejar la corte la reina se la niega, porque estima que es la única persona capaz de vencer la melancolía de Hamlet.-

Cuando más tarde aparece Claudio, Gertrude le relata lo que acaba de suceder mostrándose temerosa de que Hamlet haya descubierto el crimen. Claudio la tranquiliza atribuyendo la conducta de su hijo al inicio de una locura progresiva. Luego de volver al jardín, Hamlet hace oídos sordos a las palabras amistosas de Claudio; únicamente habla a éste y a su madre de la fugacidad de la belleza y de la juventud y, cambiando bruscamente de conversación, los invita a una actuación teatral que, esa noche, realizará una compañía de cómicos ambulantes que acaba de contratar, recibiendo con agrado la respuesta de su madre y de Claudio que le aseguran su asistencia.-

Al quedar solo, Hamlet recibe a los comediantes y los instruye acerca del argumento de la pantomima que representarán y les ofrece una muy buena gratificación si la presentación tiene éxito.-

Por la noche, toda la corte se reúne en el gran salón del castillo. Hamlet se sienta a los pies de Ofelia

y le susurra a Marcelo que observe con atención la reacción de Claudio y Gertrude al desarrollo de la obra. Durante la actuación de los comediantes, Hamlet narra la acción: La reina conduce a Gonzaga, su marido, a un lugar apartado del jardín y mientras éste duerme, el malvado le introduce veneno por el oído, quitándole, tras su muerte, la corona y se la pone sobre su cabeza. Claudio, en presencia de estas escenas, dando evidentes signos de nerviosismo e incómodo de sobremanera, se alza de su asiento lo que aprovecha Hamlet, fingiendo locura, para acercársele. Le quita la corona y, cantando fragmentos de canciones, cae al suelo en pleno ataque de histeria siendo asistido por Horacio y Marcelo. Claudio y Gertrudis, totalmente alterados y fuera de sí, abandonan el salón seguidos de toda la corte.-

Cuando oraba en la capilla del castillo, Hamlet, al oír pasos, se esconde detrás de una de las columnas. Ve entrar a Claudio que se arrodilla en el reclinatorio de Gertrude y, reconociendo su crimen, le reza a su hermano para que interceda por él ante Dios y obtenga su perdón. Hamlet, en ese instante pudo haberlo matado, sin embargo se reprime.-

Claudio hace venir a Polonio, padre de Ofelia, descubriendo Hamlet que también éste participó en la muerte de su padre. Luego, llegan a la capilla Gertrude y Ofelia quienes al ver a su hijo y novio, trata la primera de convencerlo de que se case con Ofelia lo que es rechazado por éste. Ante esto Ofelia le devuelve el anillo de compromiso y se retira llorando.-

Gertrude que ha quedado a solas con su hijo, lo reprende por su actitud frente a Ofelia y además, por haber ofendido a su marido en la representación de la noche. Hamlet se defiende echándole en cara lo pronto que olvidó a su primer esposo: el rey Hamlet. La conversación sube de tono poniéndose cada vez más tensa, tanto, que Gertrude teme que su hijo le dé muerte. Pero de pronto Hamlet cambia de tono, al ver el fantasma de su padre, invisible para Gertrude, que le reitera que debe respetar la vida de su madre recomendándole que le diga que rece y se arrepienta.-

Ofelia se junta a un grupo de campesinos que, cantando y bailando, celebran la llegada de la primavera. Vestida con un velo blanco, el cabello suelto y entretejido con flores, les pregunta si puede jugar con ellos. Enloquecida, creyendo ser la esposa de Hamlet, les reparte flores cantando. Al creer que su marido se acerca, se esconde entre las totoras de una laguna que allí había y poco a poco, sin dejar de cantar, se va adentrando hasta que, cubierta de flores, muere ahogada.-

En el cementerio de Elsinore, mientras unos enterradores cavan una tumba, Hamlet que se siente culpable de la locura de Ofelia, ignorante de su muerte, ve acercarse la comitiva fúnebre. Entre las personas que la forman viene Laertes que recién ha vuelto de Noruega a vengar la

muerte de Ofelia, por los malos tratos, le han dico, recibidos de su futuro esposo.-

Luchan Laertes y Hamlet y éste trata de dejarse matar; sin embargo, el fantasma de su padre, invisible para los demás, le recuerda la venganza que le juró cumplir. Por ello recapacita y en el duelo mata a Laertes. Inmediatamente, se dirige al palacio da muerte a Claudio y tomando la corona, se proclama rey.

Händel o Haendel, Georg Friedrich: Compositor alemán (1685-1759). A pesar de los deseos de su padre, para que estudiara leyes, pudo más su inclinación para la música. Aprendió desde muy niño, al parecer con la complicidad de su madre, a tocar el órgano y el clave. Sus progresos en la música fueron tan evidentes, que a los siete años de edad se le permitió tocar el órgano en Weissfels, en la capilla de la corte y en presencia del Duque. Este, maravillado, insistió y obtuvo que Händel tomase lecciones en la Halle, con Zachau, excelente maestro de aquel entonces, le descubrió las reglas de la composición, mediante el estudio de sonatas italianas y alemanas.-

En 1697, Händel fue nombrado organista adjunto de la Catedral de la Halle y al año siguiente, titular. Un año más tarde está firmemente decidido dedicarse exclusivamente a la música. Por ello, abandona sus estudios de derecho en la Universidad de la Halle y su cargo de organista, y se traslada a Hamburgo. Su punto de partida es teatro de la ópera alemana en esa ciudad, donde entra como segundo violinista en la orquesta. Pronto es pianista y dirige sus primeras óperas:"*Almira*" y "*Nerón*" que son estrenadas con éxito. Disputas personales y lances de honor, dan pronto término a su carrera en el Norte de Alemania. Se traslada entonces a Italia donde reside desde 1706 a 1710, conquistando al público con varias óperas con texto e idioma italiano. En Venecia conoce a alguno de los miembros de la familia real de Hannover, uno de los cuales, algunos años más tarde, pasaría a ser rey de Inglaterra, país donde el compositor fijaría definitivamente su residencia.-

Londres es el centro de su actividad. Allí la ópera italiana se encontraba en pleno florecimiento y, por ello, después de escribir, con éxito, varias óperas, es nombrado director de la Royal Academy of Music, creada con financiamiento privado y dedicada a la producción de óperas italianas muchas de ellas compuestas por el propio Händel. Hasta el año 1728 estuvo ligado a esa institución y durante ese lapso creó sus más grandes óperas. Sin embargo, los elevados emolumentos de los cantantes italianos que se contrataban y en especial, el estreno de "*The Beggar's Opera*",compuesta por John Gay (que ridiculizaba a la ópera italiana y su afección a ella por la alta sociedad inglesa, mofándose también de la Royal Academy), que alcanzó notable éxito, dejando casi sin público al Teatro Haymarket, donde estas óperas italianas se

representaban, obligaron a sus sostenedores a disolverla en 1728.-
Aunque la Royal Academy se abrió otra vez al año siguiente, Händel comenzó a interesarse en otra forma musical: el oratorio. Hasta 1741, escribió tantos oratorios, con textos en inglés, como óperas italianas. El éxito que obtuvo con "El Mesías" en 1742 decidió a Händel a abandonar la ópera, dedicándose a componer exclusivamente este género musical.-
En 1751 comenzó a padecer de ceguera, perdiendo totalmente la vista en 1753. A su muerte, ocurrida en 1759, fue sepultado en la Abadía de Westminster, como súbdito británico, pues había adquirido la nacionalidad inglesa.-
Händel se amoldó a la música y estilos de los diversos países donde residió y con su genio, supo fundirlos, uniendo la severidad alemana, la gracia italiana y la majestuosidad inglesa.-
En Händel, no obstante la nacionalidad de su nacimiento, la música de estilo alemán ocupa un lugar reducido. Su obra está constituida principalmente por música italiana: óperas, cantatas, conciertos, música de cámara, etc e inglesa: oratorios, conciertos para órgano, etc.
Respecto de las óperas, debe señalarse que son obras maestras en lo que a música se refiere, pues lo absurdo de su concepción dramática y la mediocridad de los libretos han hecho que, en su gran mayoría, hayan quedado en el olvido. También ha contribuido a este abandono, la circunstancia que fueron escritas para cantantes excepcionales y no para los de nuestros días, por muy dignos que ellos sean. El virtuosismo que exigen algunos pasajes llenos de ornamentos, sólo están permitidos a cantantes super dotados.-
Los oratorios, constituyen probablemente lo mejor de la música de Händel, convirtiéndolos en un género típicamente inglés, más dramáticos que religiosos. Ellos y los "concerti grossi" han sido y siguen siendo hasta ahora, parte del repertorio de las orquestas y coros más importantes del mundo.-

Hansel y Gretel, (Humperdink, Engelbert). Ópera en tres actos. Libreto de Adelaide Wette, basado en un cuento de los hermanos Grims. Estrenada el 23 de Diciembre de 1893 en la ópera de Weimar

En la humilde casa del fabricante de escobas Peter Hansel, sus hijos limpian y ordenan el hogar mientras sus padres están ausentes. Para entretener a su hermano menor que está cansado y tiene hambre, Gretel le enseña a bailar riéndose de sus pocas aptitudes. Cuando llega su madre Gertrude, se enfada y los reprende al ver el escaso trabajo realizado. Al tratar de dar un coscorrón a Hansel derrama un jarrón con leche, regalo de una vecina, el único alimento que tenían para la cena dada su extrema pobreza. Enojada, les entrega un cesto de mimbre ordenándoles que vayan al bosque a recoger fresas prohibiéndoles volver

a la casa mientras no lo completen.-
Poco después de haberse ido los niños, llega Meter su padre, muy contento: ha vendido todas las escobas que llevó al pueblo lo que le ha permitido traer toda clase de provisiones. Al explicarle Gertrude lo sucedido con sus hijos, Peter se asusta pensando que en el bosque puede sucederles cualquier desgracia. Ambos, de inmediato, parten en su busca.-
Hansel y Gretel en el bosque han ido recogiendo fresas mientras juegan. Han llenado el canasto pero Hansel se come una. Gretel imitándolo, se come otra y así, de una en una, acaban consumiendolas todas dejando el canasto vacío.-
La luz del sol se ha ido extinguiéndo. Cuando pretenden volver a su casa, la oscuridad es total. El murmullo de los árboles y del viento los asustan. Llaman a sus padres y el susto aumenta, pues sólo el eco les responde. Luego, con gran angustia, ven aproximarse al duende de la arena. Este los tranquiliza, ya que su ocupación es solamente hacer dormir a los niños echándoles unos granos de arena fina en los ojos. Esto hace con ellos. Después de rezar sus oraciones, los hermanos se duermen abrazados sobre la hierba. El bosque de pronto se ilumina con la aparición de los catorce ángeles de la guarda, que llamados por las oraciones de Hansel y Gretel, vienen a vigilar sus sueños.-
Al amanecer, aparece el duende del rocío que, inclinando el caliz de una flor en los ojos de los dos hermanos, deja caer en ellos una gota, despertándolos.-
Reanudan de inmediato el camino hacia su hogar. En su andar arriban a una casa toda construida de galletas, chocolates y muchas figuras de mazapán pegados con caramelos. Cuando los niños toman un trocito de una de las paredes para comérselo, se presenta una bruja que, colocando una cuerda alrededor del cuello de Hansel, los obliga a entrar a la casa. Allí les expresa que su mayor gusto es comer niños gordos y, pronunciando una fórmula mágica, hechiza a Hansel, encerrándolo en una jauda y dándole a Gretel la tarea de cebar a su hermano, ya que la bruja lo encuentra muy flaco para devorarlo. Gretel descubre que la bruja es muy corta de vista, conclusión a la que llega al palpar su propio bastón, que Gretel le ha pasado como si fuera su brazo a fin de que, encontrándolo flaco, prorrogue su plazo para ser comida.-
La bruja tiene prisa en comerse a los niños y para ello enciende el horno, conminando a Gretel que mire si están a punto unas galletas que cocinaba para acompañar su cena. Esta fingiendo ser muy tonta, pide a la bruja que le enseñe el lugar en que están las galletas, pues no las encuentra. Cuando la bruja mete la cabeza en el horno para verlas, Gretel y Hansen que han escapado de la jaula, la empujan haciéndola caer adentro cerrando de inmediato la portezuela. De pronto el horno estalla. Con ello, desaparece el maleficio y todas las figuritas de mazapán,

en que se habían transformado los niños comidos por la bruja, recuperan su figura real.-
No tardan en aparecer los padres de Hansel y Gretel, felices por encontrar sanos y salvos a sus dos hijos.-
De los restos del horno, los niños sacan un enorme pan dulce: es la bruja cocinada en su propio fuego-

HARMONIE: (fr.Armonía): **1.** Nombre que se le daba en Francia a las bandas civiles y militares, 2. Instrumentos de viento en una orquesta; **3.** Banda especial de sólo instrumentos de viento.-
V.ad.: *Banda, Fanfarria (3ª.acep.)*

HARMONIEMUSIK: (al.) Armonía

HAUTE-CONTRA: (fr.): Voz aguda de tenor, diferente de la voz de castrado y de falseto.-
Fue la voz de solista principal en la ópera francesa. A principios del siglo XIX fue desplazada por completo por la voz de tenor común.-

Haydn, Franz Joseph: Compositor austríaco (1732-1809). Cuando niño se trasladó a Hamburgo a estudiar música con un tío que desempeñaba el oficio de organista en esa ciudad. Posteriormente y siendo todavía un niño, pasó a ser cantor de coro en la Catedral San Esteban de Viena, del que fue despedido al cambiar de voz. Después de algunos sinsabores, en 1761 forma parte, como maestro de capilla, en la corte del príncipe Esterhazy en Eisenstadt, cerca de Viena; ciudad en la que permaneció la mayor parte de su vida, salvo cortas estadías en Londres y largas temporadas en Viena a las que viajaba cada año.-
Entretanto Haydn, había logrado la fama. A partir de 1780, recibió un sueldo del estado por sus obras, las que fueron publicadas tanto en Austria como en Inglaterra, en forma tal, que su nombre se hizo célebre en toda Europa. A la muerte de su protector, el príncipe Nicolás Esterhazy, se disolvió la capilla en que trabajaba, recibiendo éste, a modo de indemnización, una pensión que lo convirtió en un hombre sin mayores problemas económicos. Al tiempo, se trasladó a vivir en Viena, donde residió hasta su muerte.-
El arte de Haydn se muestra, desde el principio hasta el final de su vida, en una curva ascendente, tanto es así, que a los sesenta y cinco años escribió, la tal vez su obra cumbre, "La Creación" y años más tarde, "Las estaciones".-
Haydn, no es un innovador, sino sólo un perfeccionador, por así decirlo; divulga la sinfonía y consagra definitivamente el cuarteto de cuerdas. En cuando a lo que concierne a la ópera, es una figura secundaria, pues se limitó a imitar la forma de la ópera italiana, aunque enriqueció su tejido instrumental, trasladando a la orquesta operística el brillo que le otorgaba al lenguaje sinfónico; tal vez, su único mérito.-

HEITER: *(*al.) Alegr*e*

HELDENTENOR: (al. tenor heroico): Tenor con mucha potencia y brillantez. Su timbre es cercano a la voz de barítono.-

Es una voz casi exclusiva del repertorio alemán, fundalmentalmente del wagneriano. Su nacimiento ocurre con motivo del empleo, en las óperas de una gran masa orquestal (Wagner, Richard Strauss, etc.) que se hizo necesaria para traspasar la barrera sonora que ella implicaba.-
V.ad.: Tenor, Tenor dramático, Voz dramática

HERZLICH: (al.) Tierno, afectuoso

HETEROFONÍA: **1.** Reunión de sonidos dispares entre sí. **2.** Polifonía improvisada; **3**. Empleo simultáneo de versiones modificadas de la misma melodía por parte de dos o más ejecutantes. Ocurre cuando uno de los cuales añade tonos u ornamentos adicionales a la melodía del otro u otros ejecutantes.
Ej.: El ejemplo es clásico y común: El guitarrista, que agrega tonos u ornamentos (rasgueos o punteos) a la melodía del cantante, con el cual forma un dúo.-
V.ad.: Polifonía improvisada

HIMNO: 1. Canto en honor de una divinidad o de un héroe; 2. Obra musical de concierto; 3. Cantos nacionales; 4. Invocación a un triunfo.-
Su origen se encuentra en las liturgias orientales, que asignaban a los himnos una parte mucho más prominente, en el servicio religioso, que en la iglesia occidental. Inspirándose en ellos, San Ambrosio, obispo de Milán, compuso en el siglo IV varios himnos e introdujo su uso en la iglesia como cánticos populares. En esa misma época, su composición y canto se propagó a los países célticos y a los monasterios de la orden de San Benito difundiéndose su uso rápidamente. La música de los himnos, se cantaba en ese tiempo casi a compás, según señalan los compositores antiguos, lo cual ayudaba a fijar la letra en la memoria de los fieles.-
Durante el florecimiento del arte polifónico los textos y las melodías fueron tratados e menudo a contrapunto vocal e instrumental.-
Ej.: *(1ª,acep) Chaste fille de Latone (Ifigenia, Orestes y Coro) Acto IV de "Ifigenia en Tauride" de Gluck; Fille du ciel (La gran vestal, Julia y coro) Acto I de "La Vestal" de Spontini; (4ª. acep.) Lai vent'anni fra l'ebbrezza (Coro y todos los personajes) Acto II de "La Bohème" de Leoncavallo.-*
V.ad.: *Cántico (1ª.acep.), Contrapunto, Tedeum.*

Hindemith, Paul: Compositor alemán (1895-1963). Su padre, que era obrero, carecía de recursos para otorgarle una educación musical a su hijo, por lo que éste, para costear sus estudios, tuvo que tocar en cines y orquestas de operetas. A los trece años de edad, era un excelente violinista y a los veinte, fue director de la Orquesta de la Ópera de Francfort. Poco tiempo después, dos años antes de dejar la Orquesta de la Ópera, formó un cuarteto en la que el joven Hindemith tocaba la viola. Con dicho "Cuarteto Amar" viajó por toda Europa dándose a conocer. En el intertanto se dedicó a la composición; fue así, como presentó en 1921, la ópera "*Morder,*

Hoffnung der Frauen" conjuntamente con "*Das Nusch-Nuschi"* y en 1922, " *Sancta Susana",* que poseían un carácter polémico, pues con ellas deseaba dar por superado los modelos románticos de influencia Wagneriana que aun subsistían.-

En 1927, fue designado director del Coro de Composición en la Escuela Superior de Música de Berlín, labor docente que ejerció durante siete años. Durante ese tiempo compuso sus óperas más importantes*, "Cardillac"* (1926) y "*Nenes vom Tage"* (1929) El ascenso político del nacismo, no sólo puso término a su labor docente, sino además, le significó la salida del país. Se refugió en Suiza donde compuso la ópera "*Mathis der Maler",* también considerada dentro de sus obras maestras.-

Decidió emigrar a los EEUU donde continuó su activad docente, dirigiendo el departamento musical de la Universidad de Yale. Regresó a Europa, terminada la guerra, donde asumió el cargo de director del Departamento Musical de la Universidad de Zurich. Allí estrenó otra ópera:"*Die Harmonie der Welt*".-

Hindemith es, si es que puede clasificársele, un neoclasisista con un contrapunto discordante influido por Bach; de gran fuerza rítmica y contrastante en la que queda excluida toda sensibilidad, logra un sistema tonal de gran libertad en él que, muchas veces, bordea los mismos límites del atonalismo.-

HOHER BASS: (al.) v. Bajo cantante

HOLD*:* (ing.); Calderon. Formata

holandés errante, El (o el buque fantasma) (Wagner, Richard). Ópera en tres actos. Libreto del compositor basada en la leyenda del mismo nombre narrada en la obra de Heinrich Heine. Se estrenó en la Ópera de la Corte de Dresde el 2 de Enero de 1843.-

La búsqueda de un refugio, causada una fortísima tempestad, llevó al pequeño velero del capitán Daland a anclar cerca de la costa y próxima también a su pueblo. Todos se dispusieron a descansar. Sólo el timonel monta guardia, pero también agotado, pronto se duerme. Entonces, con luces fantasmales se acerca al pequeño barco un enorme velero que parece volar sobre las olas. Tiene los mástiles negros y las velas rojas. Rápidamente gana la costa y ancla a corta distancia del pequeño barco de Daland.-

Del velero desciende el holandés errante, hombre de rostro sombrío y de una gran estatura. (Una maldición pesa sobre él. Fue condenado a recorrer indefinidamente los mares, sin encontrar paz ni patria hasta hallar una mujer que le sea fiel para siempre. Cada siete años puede pisar tierra para buscarla. Si encontrara una mujer que, conociendo su destino, le permaneciera fiel hasta la muerte, podría redimirlo). Hasta ahora, todos los afanes del holandés han resultado inútiles. Han transcurrido otros siete años y una vez más ha vuelto a tierra.-

Daland y el timonel despiertan. Contemplan asombrados el enorme velero. Preguntan a gritos el

nombre del barco y su nacionalidad, pero nadie responde. El buque se encuentra desierto.-

Daland divisa en la costa al capitán extranjero. Va donde él preguntándole acerca de su origen, su destino y de cómo ha llegado hasta acá. Entonces el holandés cuenta su historia. Le abre su corazón. Le ofrece riquezas por un día de hospitalidad en su casa y le promete todo lo que posee si consiente en darle su hija en matrimonio. Daland accede a estas peticiones sin mayores problemas. El viento ha cambiado y los barcos parten rumbo al puerto del pueblo.-

En la casa de Daland, las muchachas de la villa hilan acompañándose de canciones. Colocado en la pared sobre la puerta hay un retrato de un hombre vestido de negro. Esel símbolo del holandés errante; símbolo, porque nadie lo ha visto, pero que vive en la imaginación de todos. Senta, la hija de Daland, no canta pero mira el retrato como siempre lo ha hecho y, ahora que las jóvenes terminan con sus cánticos y se produce un silencio, entona la balada del holandés errante donde se narra su historia. Al terminar, Senta transfigurada señala que será ella quien lo salve. No ha terminado, cuendo aparece Erick, su novio, anunciando el regreso de Daland y de su tripulación. Luego todos se retiran.-

Senta permanece sola, absorta de nuevo en sus sueños. De pronto se levanta sobresaltada. Se abre la puerta. Debajo de su retrato aparece el holandés. Detrás llega Daland que los presenta formalmente. La pareja se contempla frente a frente, larga y silenciosamente y Daland, sintiendo que está demás, los deja solos. El holandés y Senta sienten que se hallan en un sueño, pues ambos conocen la imagen del otro. Por fin, el holandés le habla a la joven quien le confirma las palabras de su padre. Será su mujer fiel hasta la muerte.-

En la bahía, frente a la casa de Galand, se celebra en su velero el feliz regreso de la tripulación. Se baila y se canta alborozadamente, al revés de lo que ocurre con la tripulación del barco fantasma, que permanece silenciosa e invisible. Pero cuando la fiesta de la tripulación y de sus invitados llega a su cúlmine, se oye desde el barco fantasma un canto de espíritus mientras se desencadena en torno al velero una furiosa tempestrad.-

Erick ha salido de la casa de Darland en compañía de Senta. Este trata, en vano, que Senta retire la promesa hecha al holandés de permanecerle fiel, recordándole que ella le permitió esperar su amor. El holandés alcanza a oír a Senta. Se cree engañado y, profundamente desilusionado, va a su nave para proteger a Senta, por medio de una rápida separación, del destino fatal que condena a todas la mujeres que han faltado a la palabra con él empeñada. (Es cierto que Senta le juró fidelidad, pero no ante Dios y menos le ha sido infiel). El atormentado capitán no cree en nuevos jura-

mentos. Se irá para siempre y Senta podrá salvarse. Ni Senta ni nadie puede persuadirlo y sube a su nave donde reina una actividad febril. Levan anclas y la nave se aleja.-
Nadie puede detener a Senta que corre hacia el arrecife, sube a la roca más elevada, frente a la cual va pasando el barco, y grita con todas sus fuerzas "Aquí estoy, fiel hasta la muerte" y se arroja al mar. Todos se arrodillan. El sol naciente alumbra las figuras de Senta y del holandés que estrechamente abrazados emergen del mar, mientras el buque fantasma se hunde para siempre.-

HOMOFONÍA: (gr. igual sonido): **1.** Música ejecutada por varias voces o instrumentos en conjunto, presentando una sola melodía y un mismo ritmo. El término latinizado es unísono: **2.** Melodía apoyada sólo por acordes; **3.** Música en que una de las voces es melódica mientra que las demás son de acompañamiento, principalmente armónico
V. Monodia (1ª.acep.),Monofonía, Part-song, Polifonía (2ª.acep.), Unísono

HOMORRITMO: Clase de música polifónica en la cual todas las voces siguen el mismo ritmo, por lo que se produce una sucesión de intervalos en las composiciones de dos partes, o de acordes en las composiciones de tres o cuatro partes.-

hora española, La (Ravel, Maurice). Ópera (Vodevil) en un acto. Libreto de Franc-Nohain. Estrenado en la Opéra-Comique de París el 19 de Mayo de 1911.-

Concepción, ardiente esposa del relojero municipal Torquemada, viejo, aburrido y poco viril, está cansada de él. Una de las obligaciones de Torquemada es dar cuerda a todos los relojes públicos de Toledo, obligación que cumple invariablemente todos los días jueves, único día de libertad, por así decirlo, para ella, y que lo aprovecha para recibir sucesivamente a uno de sus dos amantes: uno banquero y el otro poeta.-
Concepción se apresta hoy, día jueves, para recibir al poeta Gonzalvo. Pero antes que éste llegue, concurre a la tienda el mulero Ramiro, enorme y fornido muchacho, para que le arreglen un reloj y al no encontrar al relojero, como tiene tiempo de sobra, decide esperarlo. Para alejarlo, Concepción le pide que suba a su dormitorio, ubicado en el piso superior, un gran reloj, cosa que Ramiro hace sin mayor esfuerzo en un momento, sin darle a ella tiempo para tener una relación con el poeta, que había llegado segundos antes. Por ello, y para no perder la causa de la cita, lo hace esconderse dentro de otro de los grandes relojes que esperaban su reparación en la relojería. Al retornar Ramiro, le pide que la perdone por haberse equivocado, por lo que es necesario que baje el reloj que llevó al dormitorio y suba éste en el cual se escondió su amante. El mulero lo hace complacido.-
Pero las complicaciones aumentan, pues llega a la relojería el importante y gordo banquero don Iñigo,

quien equivocó la semana que le correspondía. Ante el nuevo regreso de Ramiro, también el obeso banquero se refugia en la caja de un reloj, donde para darle mayor similitud y demostrar su espíritu juvenil, canta de vez en cuando un "Cu-Cú".-

El poeta ha empezado a declamar en alta voz dentro del reloj y no calla; Concepción lo cambia por el banquero quien la ha persuadido de la conveniencia de un amante rico y de edad madura. Nuevamente es el mulero el encargado de bajar un reloj y de subir otro, lo que a pesar de su considerable peso lo hace fácilmente.-

Concepción impresionada, se da cuenta de que Ramiro es un hombre fuerte, de acción, de buen humor y siempre dispuesto a ayudar no como el charlatán de Gonzalvo o del viejo Don Iñigo. Por ello, le pide al mulero un último favor: que baje los dos relojes.-

Sube Concepción con Ramiro hasta el dormitorio. Justo cuando han terminado su sesión amorosa, llega Torquemada que encuentra al banquero y al poeta encerrados en la relojería. Estos, para justificar su presencia, aducen que estaban revisando los relojes que deseaban comprar y por obra de la casualidad quedaron encerrados dentro de ellos. El relojero ni tonto ni perezoso vende a sus imprevistos clientes, a un elevado precio, sendos relojes. Bajan entonces Concepción y Ramiro Este renuncia al arreglo del suyo, pues sabe, con la exactitud de un cronómetro, que él pasará por la relojería todos los días jueves en la mañana.-

hugonotes, Los (Meyerbeer, Jacques). Ópera (Gran ópera) en cinco actos. Libreto en francés de Eugène Scribe y Deschamps. Estrenada en la Opèra de Paris el 29 de Febrero de 1836.-

En el castillo del conde de Nevers, un grupo de nobles católicos celebran una fiesta. El anfitrión les manifiesta que espera a otro invitado: Raúl de Yanquis, un gentilhombre hugonote. A sus comensales les solicita encarecidamente sea tratado con la mayor amabilidad. A la llegada de Raúl, su presencia produce un excelente efecto entre los invitados. En este ambiente de gran alegría aumentada por los vapores del alcohol, la conversación recae sobre cuestiones de amor. El conde de Nevers propone que cada uno de los comensales cuente una aventura que haya tenido con una mujer. Raúl que es el último que ha llegado le corresponde ser el primero en relatar su aventura. Narra que no sabe el nombre de su amada, pues se limitó a rescatarla arrebatándosela a un grupo de jóvenes estudiantes en estado bebido. Describe su belleza (la joven resulta ser después Valentina, hija del conde de Saint-Bris) y la impresión profunda que le produjo. Al recibir su agradecimiento, le pareció la más hermosa de las mujeres que haya visto, enamorándose de la desconocida.-

Tan pronto termina Raúl su narra-

ción acude Marcelo, criado de éste y viejo militar, que viene a prevenirlo de los peligros que corren los protestante en las reuniones y banquetes con católicos. Termina su perorata cantando un coral de Lutero e himno de los hugonotes. Raúl se excusa por él pidiendo indulgencia para el viejo sirviente que lo ha acompañado desde su niñez.-
Cuando un criado anuncia la llegada de una dama que desea ver al conde de Nevers, éste se retira a una habitación contigua. A través de una ventana Raúl ve la cara de la dama al levantarse el velo. Queda sorprendido al reconocer en ella a la joven que rescató de manos de los ebrios. Ella ha venido con el único objeto de solicitar de Nevers que desista del proyectado matrimonio entre ellos, ya que su padre lo pactó sin su consentimiento. El conde de Nevers, a la salida del castillo hasta donde la había acompañado, le expresa que muy a su pesar renuncia a la boda tanto por la petición que ella le ha hecho, como por el idéntico deseo manifestado por la reina.-
Poco rato después, el paje Urbano le trae a Raúl una carta anónima en la que se lo cita a una entrevista. En ella se le indica que debe ir con los ojos vendados absteniéndose de hacer cualquier clase de preguntas a su guía. Raúl queda intrigado, pero decide concurrir a la cita. Enseña la misiva a los demás contertulios que al reconocer el sello de la reina Margarita de Valois lo felicitan, cuando es llevado a la cita por el paje y dos embozados.-
En el jardín del palacio de Chenonceaux, se encuentra la reina rodeada por varias doncellas. El paje Urbano se acerca en ese instante a la reina y le manifiesta escuetamente y sin mayores explicaciones que su misión ha sido cumplida. Al retirarse las damas, quedan a solas la reina y Valentina quien le informa el rompimiento de su promesa matrimonial con el Conde de Nevers conforme a su real voluntad. (Valentina anteriormente le había confesado a la reina que amaba a Raúl, aquel gentilhombre que poco tiempo atrás la había protegido de las impertinencias de unos jóvenes ebrios. Esta confesión había hecho a la reina estimar, que el medio para traer la paz al reino y poner fin a las luchas religiosas entre hugonotes y católicos, era la mezcla de sangre entre ellos. Nada mejor entonces, que el matrimonio de Raúl como representante de los protestantes y Valentina, hija del conde de Saint-Bris y jefe del partido católico. Por eso, impulsó el rompimiento del compromiso entre Valentida y el Conde de Nevers y citó a su palacio a Raúl).-
Cuando traen a Raúl a la presencia de la reina Margarita y le quitan la venda que cubría sus ojos no puede contener su asombro al comprender que fue la reina quien lo había mandado a buscar; sin embargo, no se encuentra, con Valentina quien se retiró al momento que entraba el noble protestante.-
Al día siguiente se presentan los nobles prestando a la soberana jura-

mento de fraternidad. Pero cuando el conde de Saint-Bris le presenta a su hija Valentina, Raúl la reconoce y la desdeña al tomarla por amante de Nevers. Saint-Bris, indignado por la ofensa hecha a su hija lo desafía a duelo. La reina sólo apelando a su autoridad puede detener el duelo y un conato de lucha entre hugonotes y católicos. La paz religiosa recién acordada quedaba destruída.-

Un cortejo se dirige a la iglesia. Es la boda de Valentina, a quien han persuadido que se case con el conde de Nevers. Ella ha pedido que la dejen estar todo el día en la capilla para refexionar sobre su matrimonio. Mientras se encuentra rezando, se entera que se pretende asesinar a Raúl. A pesar de la ofensa recibida, trata de salvarlo avisando a Marcelo. Lo encuentra en la plaza y le comunica sobre el complot. Este, con sus amigos hugonotes, se dirige de inmediato en su ayuda. Cuando la lucha entra ambos bandos está a punto de producirse, nuevamente la presencia de la reina calma los ánimos. Aprovecha además la reina de participar a Raúl que Valentina no ha cometido ningún acto impropio y que, si la vio en casa del Conde de Nevers, fue a causa de romper con él la promesa matrimonial contraída y cumpliendo sus expresas órdenes. Raúl se arrepiente de lo que ha hecho, pero es tarde, pues Valentina es ahora la esposa de Nevers.-

Valentina que sigue amando a Raúl, se sorprende al verlo entrar a sus aposentos. Este se ha atrevido a ingresar al castillo, con el objeto de darle explicaciones de su conducta y a su vez, despedirse de ella. Valentina al oír la voz de su padre, lo esconde tras unos tapices. Allí se han reunido los nobles católicos para ultimar los planes propuestos por el conde de Saint-Bris para eliminar a los hugonotes esa misma noche. El Conde de Nevers se horroriza de este propósito y se niega a tomar parte en la matanza. Aduce que su espada está sólo al servicio de su patria y la rompe. De inmediato es detenido y fusilado.-

Valentina, aunque no se entera de la suerte corrida por su marido, trata de retener a toda costa a Raúl diciéndole que lo ama y no se exponga a la muerte saliendo del palacio.-

Solamente cuando las campanas de la iglesia de San Germán dejan oír sus tañidos, señal para empezar la matanza, logra Raúl desprenderse de los brazos de Valentina. Salta por la ventana para combatir al lado de los suyos, mientras ella cae desmayada.-

Ensangrentado aparece Raúl en el Hotel de Nesle, donde los jefes de los hugonotes celebran un baile en honor del matrimonio celebrado entre Margarita de Valois y Enrique de Navarra. Les comunica que sus hermanos de religión son asesinados en las calles. Con espanto e indignación todos salen presurosos a luchar.-

Las mujeres y los niños se han refugiado en el cementerio de los hugonotes. Hasta allí llega Valentina en busca de su amante. Ha sabido del

fusilamiento de su esposo y viene en suplicarle que salve su vida cambiándose de religión. Cuando éste se niega, Valentina le suministra una nueva prueba de su amor: renuncia a su religión adoptando la fe hugonote. A falta de párroco, Marcelo bendice el matrimonio entre ellos. El cementerio es asaltado por los católicos que golpean y matan incluso mujeres y niños.-

En el muelle de París, va Raúl seriamente herido apoyado por Valentina y Marcelo. El Conde de Saint-Bris se acerca con sus soldados a los fugitivos. Al contestar a su pregunta, ¿Quién va? y la contestación: hugonotes, una salva de mosquetería mata a los tres. Con horror el conde reconoce entre los muertos a su única hija.-

HUMORESQUE: (fr.) Nombre dado en el siglo XIX, en Francia y Alemania a composiciones vocales e instrumentales humorísticas.-

Humperdinck, Engelbert: Compositor alemán (1854-1921). Estudió en el Conservatorio de Colonia. Durante sus estudios ganó dos becas. En 1876, la beca Mozart, convocada por la ciudad de Francfort; la segunda, la beca Mendelssohn, en 1879, convocada por la ciudad de Berlín. Sus premios le permitieron viajar a Italia. En Nápoles conoció a Wagner, con quien viajó a Bayreuth, colaborándole en la representación de su ópera *"Parsifal*". Ganó un tercer premio, él de Meyerbeer y viajó por Italia, Francia y España, deteniéndose en Barcelona donde ejerció el cargo de profesor de Teoría en el Conservatorio de esa ciudad Después asumió el cargo de profesor en el Conservatorio de Francfort y por último, profesor de Armonía en la Escuela de Canto de Stockhausen. Se retira de sus labores docentes y de su vida pública, en 1920.-

Humperdinck, compuso numerosas obras musicales de distinto género, pero ninguna tan famosa como"*Hänsel y Gretel"* (1893), con un libreto de su hermana, la que alcanzó completo éxito al revés de sus demás obras escénicas.- Sus óperas gustan sobre todo por sus melodías de corte popular; se resienten sí, por la instrumentación intensa que proviene de la influencia de Wagner. Con "*Hänsel y Gretel",* crea algo nuevo y propio: el cuento musical alemán. Frente a los dramas mitológicos de Wagner y, en oposición a ellos, idea la presentación, en un marco más reducido, de una trama más pequeña e idílica, sin abandonar los principios musicales de éste.-

Así Humperdinck, al enlazar melodías populares con la transcripción de los principios musicales de Wagner, ha creado una escuela y sus dos cuentos musicales de mayor éxito *"Hänsel y Gretel"* e "*Hijos del rey*", entusiasman y entusiasmarán siempre, no sólo a los niños, sino también, a los mayores.-

HURTIG: (al.) rápido, ágil

I

IDEE FIXE: (fr.idea fija): Tema reiterativo que se desarolla a lo largo de toda una obra musical y que, cíclicamente, aparece transformado en sus movimientos.-
Este concepto fue creado por Berlioz. Es precursor del Leitmotiv
V.ad.: *Leitmotiv, Metamorfosis, Motivo reminiscencia***I**

DILIO: Poema lírico de forma libre acompañado de música no muy extenso, de carácter plácido y pastoril.
Ej.: *Los murmullos del bosque. Acto II de"Sigfrido" de Wagner.*
V.ad.: *Romanza (1ª.acep.).*

IMITACIÓN: **1.** Reproducción realizada, en una o varias partes, a una música propuesta precedentemente por él o por otro compositor; **2.** Música para varias voces: una voz repite – si bien no literalmente, al menos en forma reconocible – el tema anteriormente presentado por otra voz; **3.** Representación en música de sonidos extramusicales.
La imitación puede hacerse tanto al sonido como al ritmo, a una o a varias frases, al unísono o en otros intervalos y también por aumentación o disminución de los valores. Puede ser estricta o libre. Es estricta cuando una voz imita exactamente a la otra; libre, cuando no se realiza en forma literal o cuando las voces interpretan un mismo motivo sucesivamente. También puede realizarse al unísono o en otros intervalos y por aumentación o disminución de los valores. De la imitación surge el "canon" y la "fuga".-
Para los autores barrocos estaba tácitamente permitido y no revestía sanción alguna la imitación. Tal es así que a veces escenas enteras con su respectiva música pasaban de una ópera antigua a otra más nueva. Por otra parte, vale la pena recordar las "arias de baúl" que los cantantes llevaban consigo para sus diversas presentaciones, que desde luego no eran de su creación, que les permitían su lucimiento. Estas, por su texto ambiguo, admitían ser insertadas en cualquiera de las óperas que les correspondía interpretar.-

Se hace necesario agregar, que recién instaurado derecho de autor fue fácil evadirlo por los compositores y libretistas cambiando el título de la obra y los nombres de los protagonistas. Por ejemplo, Verdi respecto de "La Traviata" y de "Rigoletto", cuyos temas pertenecen a "La dama de las camelias" de Alejandro Dumas hijo y a "Le roi s'amuse" de Victor Hugo, respectivamente.-
En lo que dice relación con la imitación a sí mismo, cabe mencionar a Vivaldi, que al igual que Händel y otros autores barrocos, no tuvo inconveniente en utilizar fragmentos

de sus óperas viejas para construir otras nuevas. Igual cosa puede decirse de Rossini el más prolífico imitador de sí mismo del siglo XIX.-
V.ad.: Adaptación, Aria de baúl, Canon (2ª.acep.), Canto antifónico (2ª.acep.), Contrapunto (2ª.acep.), Couplet (1ª.acep.), Diminuzioni, Paráfrasis, Parodia (2ª.acep.), Plagio, Progresión, Repentizar, Repetición, Verso (2ª.acep.)

IMPOSTACIÓN: Fijación de la voz para que en toda su extensión permita sonidos llenos, firmes, sin vacilaciones ni temblores: una perfecta emisión del sonido.
Esta técnica vocal consiste en alterar la posición de la glotis y de las cuerdas vocales que ayuda a fijar los límites reales de la voz, mediante ejercicios de crescendo y diminuendo, en la emisión de sonidos prolongados y mantenidos.-
Suele conocerse también la impostación como la colocación de la voz. Es la base del canto lírico.-
V.ad.: *Articulación (2ª.acep.), Canto (4ª.acep.), Voz colocación, Ejercicio (1ª.acep.) Enronquecimiento, Engolado (1ª.acep.); Messa di voce (2ª. acep), Parodia (2ª.acep.), Resonancia de la voz, Verso (2ª.acep.) Voz blanca, Voz, pasaje de la.*

IMPRESIONISMO: Término nacido en la pintura, a fines del siglo XIX, utilizado para describir las obras musicales en la medida en que sus títulos parecen interpretar no a un contenido narrativo dramático, como los románticos, sino impresiones de tipo auditivo en un determinado momento.
Así como en la pintura, propugnan que lo esencial es el color, (que no existe en sí mismo sino en la retina del espectador quien recompone los diferentes colores del espectro), en la música, lo fundamental es el sonido que tampoco existe por sí mismo, sino que éste, (los acordes, las asonancias, disonancias, ritmo, etc.,) y su fusión, se realiza en el oído del oyente. Color y sonido son en definitiva, quienes sugieren pensamientos y emociones no descritas.-

IMPROVISAR: **1.** Desarrollo de un trozo musical con o sin un tema dado; **2.** Crear una obra sin previa preparación ni preconcepción. Es la llamada improvisación libre. (La ejecutada no de memoria sino con la ayuda de una partitura escrita, se designa improvisación sobre un tema dado); **3.** Composición musical espontánea en que la creación y la ejecución son simultáneas; **4.** Título dado a obras de pequeñas dimensiones escritas en forma libre.-
La improvisación ha sido practicada en todos los tiempos. En la época de la polifonía se manifestaba en los ornamentos vocales insertos en sus partes respectivas por los cantores. Durante la monodia, llegó a ser una obligación para el instrumentista encargado del bajo continuo e incluso para aquellos de la orquesta, cuya misión era completar o embellecer el bosquejo trazado por el compositor añadiendo a la música toda clase de adornos.-

En la ópera italiana la improvisación se realizaba especialmente en

la "cadenza" por los cantantes.-
V.ad.: *A capriccio, A piacere, Ad libitum (2ª.acep.), Arbitrio, Cadenza, Colorear (3ª.acep), Corona (1ª. acep.), Descant, Fantasía, Fioritura, Interpretar (3ª.acep.) Inventar, Licenza, Música aleatoria, Prima vista, Repentizar, Sprezzatura, Variación.*

INFLEXIÓN: Alteración ligera de la altura o intensidad del sonido o de la palabra, durante el canto.-
La amplificación de las inflexiones del lenguaje, es la base de la declamación musical.-
V.ad.: *Canto, Declamación, Declamado cantado, Voz, volumen o resonancia de la.*

INGENUE: v. Soubrette

INSPIRACIÓN: Facultad creadora que motiva al artista a la invención de una obra de arte.-
V.ad.: *Improvisar (2ª. y 3ª.acep.), Inventar.*

INSTRUMENTACIÓN: 1. Ciencia de los instrumentos musicales, de sus posibilidades técnicas y de su correcto uso por el compositor; **2.** Instrumentos utilizados en una pieza músical determinada; **3.** Partitura para instrumentos particulares.-
No debe confundirse con la orquestación, pues en tanto que la instrumentación es una ciencia adquirida por el estudio, la orquestación es un arte que se potencia con el acto de la creación.-
V.ad.: *Acordar, Adagio (3ª.acep.), Orquestación, Partitura*

INSTRUMENTO MUSICAL: Herramienta o dispositivo generador de sonidos controlables por un intérprete humano, excluida la voz del hombre.

INTENDENTE: Director Administrativo en una sala de ópera u otro teatro. *v.: Régisseur*

INTENSIDAD: v. Voz, volumen o resonancia de la

INTERCAMBIO VOCAL: (ing. voice exchange): Recurso sonoro frecuente en los siglos XVII y XVIII consistente en la alternancia de frases entre dos voces del mismo registro.

INTERLUDIO: 1. Pequeña obra instrumental tocada entre dos piezas más grandes y extensas o entre hechos no musicales; **2.** Escenas de ópera o de ballet que se asiMilán con la obra principal aportando a ella un elemento accesorio que interrumpe, o quehace mas rápida o más lenta la acción; **3.** Título de una obra musical sin las connotaciones señaladas anteriormente.
Normalmente, el interludio en la ópera, separa dos cuadros de un acto y algunas veces, dos escenas. Siempre el interludio está a cargo de la sola orquesta como que no es un número musical independiente.-
En la ópera romántica y sobretodo en el verismo, el interludio es un pasaje sinfónico que sirve de puente entre dos cuadros del mismo acto, en el cual, a menudo a telón levantado, la orquesta reflexiona en torno de algún episodio determinado.-
Ej.: *"La villa de Romeo y Julieta" de Delius; "La mujer sin sombra" de Richard Strauss; "Diálogos de las Carmelitas" de Poulenc.; Inicios de cada*

uno de los tres actos de"Peter Grimes" de "Britten
V.ad.: *Entreacto, Intermedio, Intermezzo, Puente, Ritornello (2ª.acep.)*

INTERMEDE: (fr. intermedio): **1.** Equivalente francés al intermedio italiano; **2.** Música y danza ejecutada entre dos actos de una obra de teatro o de una ópera; **3.** Ópera cómica breve.-
Los intermède eran representaciones espectaculares en los que prevalecía el ballet. Sus temas eran generalmente de carácter mitológico aunque más tarde se relacionaron con el tema principal.

INTERMEDI: (it.) v. Intermedio

INTERMEDIO: En el arte escénico: 1. Lapso durante el cual queda interrumpida la representación o la ejecución de poemas dramáticos o de óperas, o de cualquier otro espectácuo semejante, desde que termina cada uno de los actos o partes de la función, hasta que empieza el acto o la parte siguiente.2. Pequeña composición musical introducida entre dos actos de la obra principal; 3. Entretenimiento popular italiano en los siglos XVI y XVIII que incluía música, danza y drama y que se ejecutaba entre los actos de una obra teatral; 4. En la ópera barroca, entremés breve y cómico en medio de una acción seria y solemne; 5. Escena de ópera o de ballet que forma parte de la obra principal aportando a ella un elemento accesorio que interrumope la acción; 6. Intermezzo.
Bajo el título y la forma de intermedio fueron compuestos los primeros intermezzi buffos.-
V.ad.: *Divertimento (4ª.acep).Entreacto, Entremés (1ª.acep.), Interludio (1ª.y 2ª.acep.), Intermezzi buffo, Intermezzo*

INTERMEZZI: Pequeños espectáculos musicales que a fines del siglo XVI se intercalaban en obras teatrales mayores.
Los intermezzi al revestir comúnmente un carácter cómico tomaron el nombre de intermezzi buffo. Más tarde, a fines del siglo XVIII se empleó este término para indicar grandes secciones dentro de una obra y a veces en referencia a piezas pianísticas sobre todo de carácter lírico.

INTERMEZZI BUFFO: Pequeñas piezas cómicas que se presentaban en los intermedios de las óperas serias y que, al parecer, son el origen de la ópera bufa.-
Estaban generalmente compuestas por pequeñas farsas en dos actos y además, de arias alternadas con recitativos secos o también, a veces, con un dúo cantado al final de cada uno de los dos actos, en que normalmente se dividían los intermezzi buffos; división necesaria, para ser insertados entre los actos primero y segundo y segundo y tercero de la ópera. Al igual que en la ópera buffa posterior, las voces más empleadas fueron los bajos y barítonos y, sopranos ligera y soubrettes. Con el tiempo, y también a consecuencia de la reforma propuesta por Scarlatti, que eliminaba la presencia de personajes cómicos en las óperas serias, se extendieron más y más y, al

fusionarse con el espectáculo principal, dieron nacimiento a la ópera buffa y a la semiseria.-

V.ad.: *Buffoneria musicale, Cencerrada, Entremés, Interludio, Intermezzo, Farsa (1ª.acep.), Musiquettes, Ópera buffa, Pasticcio, Rappresentazione profana, Ritornello (3ª.acep.), Vaudeville.*

INTERMEZZO: (it. intermedio, intervalo) 1.Breve composición musical o pasaje orquestal introducida entre dos actos de la obra principal; 2. Escena de ópera o ballet que sirve de unión a dos actos de una ópera aportando a ella un elemento accesorio que interrumpe la acción; 3. Pieza de música escrita para la mitad de un acto que por lo común indica el paso del tiempo; 4. Pequeña fantasía; 5. Término del siglo XVII para designar intermedio; 6. Intermedio.

Aparece el intermezzo en el siglo XV como un "divertimento" intercalado en las sacra rappresentazzione. A fines del siglo XVI, se denominaba "intermezzi" los pequeños espectáculos musicales intercalados en espectáculos mayores. En la ópera, se hace presente a principios del siglo XVIII como "intermezzi buffo" dado el carácter cómico que revestían los divertimentos. A consecuencias de la reforma que eliminaban los personajes buffos en las óperas serias, se suprimieron también los "intermezzi buffo"; pero fue por un corto tiempo, pues, atendido a que el público se había habituado a estos divertimentos, los empresarios decidieron continuar representándolos en los intermedios, hasta que los propios compositores decidieron restablecerlos, para acompañar a sus propias óperas. De la conjunción entre la ópera y el intermezzi buffo nace la "ópera buffa". Más tarde en el siglo XIX se empleó el término "intermezzo" para indicar grandes secciones dentro de una obra y a veces, en referencia a piezas pianísticas sobre todo de carácter lírico. Actualmente intermezzo es un fragmento instrumental que une dos actos o dos cuadros de una ópera, o aquel que se le interpreta mientras el escenario se encuentra vacío. Se diferencia del interludio en que el fragmento confiado a la sola orquesta es un número independiente que separa dos escenas del mismo cuadro.-

Ej.: (2ª.acep.)," Pagliacci" de Leoncavallo. Separa Actos I y II; "Caballería rusticana" de Mascagni, después del dúo de Santuzza y Alfio; "Sor Angélica" de ***Puccini después del suicidio de ésta.-***

V.ad.: *Divertimento, Entr'actes, Entreacto, Entremés, Intermedio, Intermezzi buffo, Ópera buffa, Ópera de cámara, Ópera semiseria, Preludio (1ª.acep.), Puente, Ritornello (2ª. acep.).*

INTERPRETAR: **1.** Representar una obra teatral, musical, etc.,.**2.** Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumento; **3.** Introducir en forma intencional, por el intérprete, formas y modos personales de entender la intensión del compositor.- Este vocablo expresa en forma especial el papel que asume el cantante,

el instrumentista o el director de orquesta, etc. al dar a conocer la obra musical, traduciendo o explicando el pensamiento del compositor.-
V.ad.: *A Capriccio, Improvisar (1ª. acep.), Ritornello (2ª.acep.).*

INTERVALO: Espacio o distancia entre dos notas en la medida en que una es más aguda o más grave que la otra.-

INTRADA: v. Entrada, Obertura.

INTRODUCCIÓN: **1.** Primera escena de una ópera; **2.** Fragmento instrumental que antecede al levantamiento del telón; **3.** Trozo musical preparatorio en movimiento lento, que precede a algún tiempo de una sinfonía, de una sonata u otra manifestación musical; **4.** Forma abreviada de una obertura que antecede o bien a una ópera entera o bien a uno de sus actos; 5. Sinónimo de preludio.-
Ej.: *(2ª.acep.) "Lohengrin" y "Tristán e Isalda", ambas de "Wagner; (4ª.acep.) "La vuelta de la tuerca" de Britten*
V.ad.: *Obertura, Preludio, Prólogo*

INVENTAR: **1.** Imaginar. Crear formas nuevas; **2.** Casi sinónimo de fantasía o impromtus.-
V.ad.: *Improvisar, Fantasía.*

INVOCACIÓN: **1.** Demandar ayuda mediante una súplica vehemente; **2.** Acogerse a una ley, costumbre o razón.
Ej.: *(1ª. acep) Dall'antro magico. Acto I de "Il Giasone" de Cavalli; Dosifri. Acto V de "Khovanchina" de Mussorgski.*
V.ad.: *Plegaria*

INTENSIDAD: Fuerza sonora con la que se emite un sonido.
V.ad.: Volumen

italiana en Argel, La (Rossini, Gioacchino) Ópera bufa en dos actos. Libreto de AngeloAnelli. Estrenada en el Teatro San Benedetto de Venecia, el 22 de Mayo de 1813.-

El bey Mustafá de Argel está resuelto a repudiar a su mujer Elvira de quien, dice, estar cansado de oír sus gemidos y lamentos. Por eso, encomienda a Haly, capitán de sus corsarios, le consiga una nueva esposa de origen italiano, de las cuales ha escuchado sólo maravillas.Le señala resumidamente los requisitos que debe reunir la elegida. Además, le advierte que si no cumple con sus órdenes dentro de la semana, será empalado vivo. Llama después a su esclavo favorito, el italiano Lindoro y le ofrece como esposa a Elvira a fin de deshacerse de la suya. Este acepta el ofrecimiento, únicamente cuando se le prometa que una vez casado se le facultará para volver a Italia, pues su pensamiento está puesto en su adorada Isabella que vive en dicho país.-

La decidida y hermosa Isabella, enamorada de Lindoro, ha decidido viajar a Argel a rescatarlo. Se ha hecho acompañar, para no viajar sola, por Taddeo, viejo lerdo y perdidamente enamorado de ella.-

El barco en que viajaban naufraga en la costa africana. Fingen ser tío y sobrina para evitar ser vendidos separadamente. Son capturados por

los hombres de Haly quien de inmediato los lleva a la presencia del bey, no sin antes comunicarle a Isabella que será elegida por éste para ser la perla del serrallo. No obstante la preocupación de Taddeo por el giro que han tomado los acontecimientos, Isabella no pone ninguna objeción pensando que ésta pueder ser una gran posibilidad para lograr el objetivo perseguido con el viaje.-

Llevados los prisioneros a la corte, el bey, que tiene fama de fiero, al ver a Isabella pierde la cabeza convirtiéndose en un manso cordero. En ese momento, entran en la sala de recepción del palacio, Lindoro y Elvira a despedirse del bey. Al verse ambos novios disimulan su sorpresa. Isabella, intuyendo lo ocurrido, toma una rápida decisión: obliga al bey a quedarse con su esposa ya que el repudio no puede tolerarse y además, toma como su servidor especial a Lindoro.-

Entretanto Lindoro e Isabella han acordado fugarse.-

Mustafá que desea una entrevista a solas con Isabella, organiza para ello una reunión. A ésta, la invitada hace asistir a Lindoro y a Taddeo para que sirvan el café quienes, siguiendo sus instrucciones, no los dejan solos ni a sol ni a sombra a pesar de los esfuerzos del bey para que se vayan. Posteriormente, invitan a ingresar a la reunión a Elvira colmando la paciencia de Mustafá. En agradecimiento por sus atenciones, Isabella ha resuelto investir al bey de la dignidad de "Pappataci" que adorna a los maridos tranquilos e ingenuos cuya únicas obligaciones son comer, beber y dormir. Mustafá se siente plenamente complacido de su nombramiento.-

El plan de fuga contempla la coóperación de los marineros del barco en el que viajaba Isabella y actualmente, también prisioneros. Esta los visita en la cárcel y les pide que se preparen para su próxima liberación, y les hace entrega de las llaves de la prisión a objeto de que ellos mismos se fuguen, cuando les avise.-

Fingiendo total solemnidad, se lleva a efecto la ceremonia de investidura. Mustafá recibe el título de "Pappataci" (come y calla) donde se le enseña a comer pasta y callarse. El abundante licor distribuido durante la ceremonia, especialmente a los guardias, concluye con la total embriaguez de éstos, lo que les permite a los italianos, que fueron oportunamente avisados, lograr su libertad y embarcarse conjuntamente con Lindoro y Tadeo en el navío que los llevará de vuelta a su patria.-

Cuando Haly comunica al bey Mustafá, que se hallaba practicando el comer pasta, que los cristianos se han fugado, éste demuestra haber aprendido la lección "come y calla" y continúa comiendo resignándose quedarse con Elvira que es, al menos, más veraz que las italianas.-

J

Janacek, Leos: Compositor checo (1854-1928).Su padre, organista de la iglesia de Hukvaldy, lugar de su nacimiento, le impartió las primeras lecciones de música, enviándolo después al monasterio de Brno, donde continuó sus estudios musicales. Más tarde, estudió en la Escuela de Organo de Praga y después, en Leipzig y Viena. Entretanto había sido maestro de coros en la Catedral de Olomuc y director de la Orquesta Sinfónica de Brno. En esta misma ciudad, creó un Conservatorio que dirigió hasta 1903.-

En 1904 se presenta por primera vez, la ópera más importante de Janacek, el drama campesino "*Yenufa*" que no tuvo ninguna repercusión. Sólo en 1916, cuando se estrenó en Praga, luego de haber sido rechazada varias veces por la Comisión de Censura Musical del Teatro Nacional Checo, fue indecible el entusiamo que despertó, calificando a su compositor como el Smetana moravo.-

Janacek, muestra en sus obras una típica expresión musical de su país.

En ellas, toman importancia no sólo las melodías populares, sino también un lenguaje musical que se adapta a las exigencias de la música nacional. Surge, de este modo, en su música, al igual que en Smetana, el carácter nacionalista de la música checa. A todo esto, agrega a su música escénica, un naturalismo lindante con el verismo, lo que lo lleva a un terreno más expresionista, dejando cabida, sin embargo, a lo nítidamente lírico, consiguiendo de ese modo, una expresividad nueva en la ópera de su tiempo.-

Jenufa (Janacek, Leos). Ópera en tres actos. Libreto del compositor basado en el drama del mismo nombre de Gabriela Preissova. Estrenada en la Ópera de Brno, Moravia, el 21 de Enero de 1904.-

Streva ha ido a la ciudad a presentarse para hacer su Servicio Militar. Si no vuelve al pueblo en el día, significa que quedó entre los llamados a cumplir con tales obligaciones. Esto sería una tragedia para Jenufa que, seducida por Streva, pronto va a ser madre. Por ello, espera ansiosa su regreso ya que, de lo contrario será una madre soltera, sujeta a las murmuraciones y a la vergüenza pública. Laca, hermano de Streva y también enamorado de Jenufa, sentado a su lado en la puerta de su casa, sufre al verla preocupada. Piensa mal de su hermano que primero le robó el cariño de su abuela Buriya y después él de Jenufa.-

Pronto se oyen en el pueblo gritos

y cantos de alegría. Numerosos jóvenes rodean a Streva que se ha librado del Servicio Militar. Todos han bebido mucho, especialmente Streva. Kostelnicka, la sacristana y madrastra de Jenufa, lo regaña por su estado de embriaguez y no obstante, la defensa que de él hace Jenufa, le impone un año de prueba antes de casar a su hija adoptiva con una persona tan liviana, como ella le llama.-

A éste poco le importa, pues no está tan apurado en casarse como su prometida. Ante los requerimientos de Jenufa le responde siempre con evasivas. Al poco tiempo se marcha del pueblo. Laca, después de una larga ausencia de su hermano, le ofrece a Jenufa matrimonio, siendo rechazado. Cuando trata de besarla, ésta lo rasguña, lo que lo enfurece, y le corta la cara con un cuchillo que accidentalmente tenía en la mano.-

Kostelnicka ha ayudado a Jenufa a tener su hijo en un refugio de la montaña, haciendo creer a la gente del pueblo que su hija adoptiva se encontraba de viaje.-

En vano la sacristana le ha pedido a Streva, en los esporádicos viajes que hace a su pueblo, que se case con Jenufa, pero éste no demuestra ningún interés e incluso no ha ido siquiera a visitar a su hijo recién nacido. Al poco tiempo pide la mano de la hija del magistrado de la provincia.-

La sacristana habla con Laca contándole la verdad sobre el niño, aunque le dice que ha muerto. Sin embargo, y a pesar de que éste se muestra arrepentido por la herida que hizo a Jenufa en su cara, guarda silencio. Kostelnicka, desesperada con la situación en la que se encuentra Jenufa, piensa que si el niño muriera, todo se arreglaría para ella. Realizando lo pensado, mientras Jenufa duerme enferma, toma al niño y lo arroja a las heladas aguas del arroyo del molino. Al despertar Jenufa, enloquecida busca a su hijo; su madre adoptiva la persuade de que el niño murió hace dos días mientras ellas estaba inconciente y en estado febril. Al poco tiempo, acude Laca a casa de Jenufa a pedirle perdón por lo que le hizo, a consolarla por la muerte de su hijo y le ruega además, que lo acepte como esposo.-

Está empezando la primavera y asimismo los deshielos. Es el día de la boda de Jenufa con Laca. La joven ha querido una fiesta sencilla donde concurran exclusivamente los parientes más cercanos; empero llega Streva del brazo de la hija del magistrado junto con su familia. Cuando la sacristana se propone a bendecir el matrimonio, se oyen gritos. Han encontrado el cadáver de un niño en el arroyo que ha quedado descubierto con el deshielo. Jenufa reconoce sus ropas y, mientras la gente del pueblo la acusa de asesina, Kostelnicka confiesa su crimen y el motivo que la impulsó a cometerlo. La infamia de Streva sale a la luz. Su novia lo rechaza. Las gentes se llevan a la sacristana detenida. Sólo quedan en la aldea Jenufa y Laca, angustiados, pero unidos por un amor verdadero.-

judía, La (Halevy, Jacques Fromental). Ópera (Gran-ópera) en cinco actos. Libreto de Eugène Scribe. Estrenada en la Opèra de Paris el 23 de Febrero de 1835.-

Eleazar, orfebre judío, cuando vivía en Roma fue condenado a muerte por usurero, pero el entonces magistrado Brogni le salvó la vida reemplazando la pena de muerte por la expulsión de la ciudad. Al tiempo, la mansión del magistrado se quemó muriendo su esposa y desapareciendo su pequeña hija. Por cosas del destino, ella fue recogida por Eleazar y criada como su hija, con el nombre de Raquel y en la fe judía.-

Muchos años más tarde, en la ciudad de Constanza en el año 1414, con motivo del concilio eucuménico, se celebró en ella una fiesta especial. Unos cristianos, al ver que en el taller de Eleazar se seguía trabajando haciendo caso omiso de la festividad, lo aprehenden y lo quieren llevar a la hoguera. Una vez más, el ahora cardenal Brogni, cuya prédica es la clemencia, lo salva y ordena su liberación.-

El príncipe Leopoldo enamorado de Raquel, la hija de Eleazar, para llegar a ella se disfraza de pintor judío y con el nombre de Samuel, le da una serenata proponiéndole una cita que ella acepta.-

Raquel, durante la cita con Samuel, lo invita a una ceremonia judía en su casa. Queda sorprendida al ver que Samuel se disculpa de comer pan ácimo. Al día siguiente Samuel vuelve a casa de Raquel proponiéndole que huya con él. Son sorprendidos por Eleazar y no le queda otro remedio que confesar que es cristiano y, por lo tanto, no puede contraer matrimonio con Raquel, ya que lo haría merecedor de la pena de muerte que se aplica a los que celebren matrimonios mixtos.-

La princesa Eudoxia, encarga al taller de Eleazar la ejecución de una joya que regalará a su prometido Leopoldo, en la fiesta de esponsales que celebrarán próximamente, con gran pompa.-

Raquel solicita trabajar como criada en la mansión de Eudoxia. La petición le es acogida. Su objeto es comprobar la sospecha que Leopoldo y la princesa se aman. En el banquete que se lleva a cabo, Raquel sirve a la mesa. La princesa le regala a Leopoldo la hermosa cadena de oro fabricada por Eleazar. Raquel al ver esto, se la quita a Leopoldo y la devuelve a Eudoxia, aduciendo que ella es la prometida de éste. Como tal ambos merecen la muerte de acuerdo a la ley.-

La princesa Eudoxia, con el objeto de salvar a Leopoldo, visita a Raquel en la cárcel y le ruega que lo exculpe y que niegue el haber sido amantes, salvándolo así del castigo.-

El cardenal Brogni, que preside el tribunal, cita a Eleazar y le ofrece la salvación de su hija a cambio de su conversión al cristianismo. Eleazar se niega a repudiar su fe judía rechazando confesarse y ante los apremios a que se le somete le recuerda al cardenal que sólo él sabe

de la suerte de su hija; secreto que se llevará a la tumba.-

Fuera de la cárcel la multitud exige que la culpable sea condenada a la muerte.-

Raquel ha exculpado a Leopoldo que queda libre no así ella que es condenada a la pena capital. Cumplida la pena, Eleazar se venga de la injusticia cometida con Raquel, por el hecho de profesar la fe judía, gritándole al cardenal que acaba de matar a su propia hija.-

Julio César (Händel, Georg Friedrich). Ópera en tres actos. Libreto en italiano de Incola Francesco Haym, basado en el libreto de Giovanni Francesco Bussani para una ópera de Antonio Sartorio. Estrenada en el King's Theatre, Haymarket, el 20 de Febrero de 1724.-

Julio César ha llegado a Egipto persiguiendo a Pompeyo tras su derrota. Es bien acogido a su llegada. Han acudido a la recepción, además de los altos dignatarios: Cornelia, esposa de Pompeyo y Sesto Pompeyo, hijo de ambos, los que vienen en rogarle que concerte la paz con éste. En ese momento Achilla, confidente de Ptolomeo, le trae como obsequio y símbolo de la sumisión y de la fidelidad de Egipto, la cabeza de Pompeyo. Julio César recibe el regalo con gran disgusto, pues su deseo era vencer, no matar a su enemigo. Sesto consuela a su madre y le promete, al igual que lo hace Julio César, vengar la muerte de Pompello castigando a Ptolomeo, rey de los egipcios y marido-hermano de Cleopatra.-

Mientras tanto Cleopatra se prepara para recibir a Julio César y ganarlo a su causa en las disputas por el trono con su marido-hermano. Haciéndose pasar por su criada Lidia lo invita a conocer a su ama.-

Julio César visita primero de Ptolomeo. No llega con él a ningún acuerdo de paz, ya que reina entre ellos la desconfianza. Achilla hace traer a la reunión a Cornelia y a Sesto y les ofrece la libertad si Cornelia accede a casarse con él. Al serle rechazada la proposición, Cornelia es conducida al harem y Sesto a una prisión.-

César visita a Cleopatra en su palacio y queda de inmediato cautivado por ella. Ella le hace saber que no fue Lidia sino ella en persona quien lo invitó a su castillo. Se oye en esos momentos un lejano ruido de armas. Son las tropas de Ptolomeo que ha ordenado atacar al ejército de Julio César para evitar que auxilie a Cleopatra en su disputa por el poder.-

En la batalla librada con las tropas egipcias, las romanas son derrotadas. Cleopatra es hecha prisionera y Julio César ha tenido que huir a nado. Sesto que ha obtenido la libertad sobornando a los guardias. También ha participado en el combate a favor de los romanos, encuentra a Achilla herido en la batalla. Este, antes de morir le entrega su anillo. Debe enseñarlo a los soldados egipcios, que se encuentran acampando cerca, para que ellos luchen al lado de su poseedor. Sesto entrega el ani-

llo a Julio César quien reuniendo las tropas suyas con las de Achilla derrota a las de Ptolomeo. Libera después a Cleopatra, en tanto que Sesto mata al fugitivo Ptolomeo. César y Cleopatra se unen en matrimonio y a ésta se la instituye como reina de Egipto lo que es recibido con júbilo por parte del pueblo.-

K

Katerina Ismailova: v. lady Macbeth de Mtsensk. (Shostakovich, Dimitri) *La ópera "Lady Macbeth de Mtsensk" fue oficialmente condenada por el gobierno soviético en 1936 como "burguesa y formalista". (v.: entrada Shostakovich, Dimitri). Revisado después en1958, el decreto oficial fue anulado y estrenada nuevamente, sin ninguna modificación, con el título "Katerina Ismailova".*

Korngold, Erich Wolfgang: Compositor Checo (1897-1967). Hijo de un crítico musical. Fue un niño prodigio que, ya a los nueve años de edad, escribió la cantata "Gold". Tres años más tarde compone "*El hombre de la nieve",* donde demuestra su maestría en la articulación orquestal. Estudia en el Conservatorio de Viena. En 1916, presenta la ópera "*El anillo de Policrates"* y poco después "*Violanta".* En Diciembre de 1920 estrena simultáneamente en Hamburgo y Colonia, su ópera más famosa, "*La ciudad muerta*" que entusiasmó al público alemán. No sigue la misma suerte, no obstante ser la más apreciada por Korngold, su ópera "*El milagro de Eliana"* que estrenó en 1927. Durante todos esos años, además de óperas, escribió numerosas obras sinfónicas y conciertos.-

La llegada del nazismo, trajo consigo la prohibición de las obras de Korngold debido a su condición de judío, impidiéndosele representar su última ópera "*Die Kathrin"*. En 1934, se traslada a EEUU, donde, en Hollywood se dedica a la composición de música para películas.-

En sus óperas, Korngold impresiona por su hábil comprensión de sus argumentos literarios y artísticos, que pone de manifiesto en la brillantez de sus partituras. Su música es romántica con muchas notas de modernidad y un inconfundible sello personal en sus orquestaciones.-

L

LACRIMOSO: (it. pesaroso, plañidero, lloroso) Indicación puesta al principio de un fragmento musical para indicar este carácter.-
V.ad.: Lamento.

Lady Macbeth de Mtsensk (Shostakovic, Dimitri) Ópera en cuatro actos. Libreto del compositor y de A. Preiss basado en una obra de Nikolai Leskov. Estrenada en el Teatro Maly de San Petersburgo, el 22 de Enero de 1934.-

Katerina, quien vive con su esposo Zinovi, almacenero, y su suegro Boris, lleva una existencia monótona, aburrida y sin alicientes. Su suegro, un tirano de la casa se hace servir como un rey y nada lo conforma, critica a su nuera por no haberle dado hijos a su marido, insinuando que Katerina le es infiel.- Llega al lugar un nuevo criado: Sergei, del cual se dice tiene fama de mujeriego.-
Katerine carece de tranquilidad en su casa. No sólo es su soledad que lamenta, sino que, además, su suegro la incomoda en demasía con sus exigencias.-
Una noche y encontrándose en su dormitorio, llaman a su puerta. Es Sergei, que con el pretexto de buscar un libro, pretende hacerla suya. Katerine aunque se defiende, está deseosa de un amor que no le da su marido. Su suegro que ha escuchado ruidos, golpea la puerta preguntando que ocurre. Para evitar ser descubierto, Sergei se queda toda la noche en la habitación de Katerine.-
Poco tiempo después, casi a medianoche, Boris, viendo una luz en el dormitorio de su nuera, al acercarse, oye voces. Esta conversa con alguien. Convencido de que Katerina engaña a su marido, espera que salga el amante. Cuando Sergei abandona la habitación lo sujeta fuertemente y llama a sus criados que corren a ayudarlo. Luego, con un látigo lo azota hasta cansarse a pesar de los esfuerzos que hace Katerina por evitarlo. Dispone que encierren a Sergei en espera de la llegada de Zinoivi que está de viaje por la región. Más tarde, pide a su nuera que le traiga un plato de setas. Esta, cansada del despotismo de su suegro y temerosa de que cuente lo ocurrido a su marido, se las sirve mezclada con veneno para ratones. Boris muere antes de la llegada del Pope que había sido llamado para atenderlo.-
Todos atribuyen a las setas la causa de la muerte de Boris. Katerina finge, mientras tanto, un gran dolor.-

Cuando regresa de su viaje de negocios Zinovi, Katerina que curaba las lesiones de Sergei causadas por los azotes, lo esconde. Catherine y Zinovi riñen airadamente. Cuando la pelea va pasando a mayores, Sergei sale de su escondite y con un puñal mata al marido de su amante, ocultando el cuerpo en la cantina adjunta al almacén.-

Como la intención de ambos era casarse, se aprovechan de lo ocurrido y celebran su boda con gran boato. Hay alegría en el ambiente. Todos bailan y cantan. Sin embargo, el borracho del pueblo se introduce a beber en la cantina y descubre el cadáver de Zinovi yendo de inmediato a denunciar este hecho a la policía.-

A pesar de que la alegría ha llegado a su cúlmine, Katerina no está tranquila. Al ver descerrajada la puerta de la cantina, temiendo lo peor, conmina a Sergei que recojan todo el dinero que encuentre y huyan lo más pronto posible. La llegada de la policía fustra el plan.-

Una larga columna de deportados va camino a Siberia. Forman parte de ella Sergei y Katerina. Esta compra la posibilidad de reunirse con su amante, pero él no quiere saber nada de ella, culpándola de su infortunio; Katerina, después de ser rechazada empieza a observar a Sergei y ve como éste se acerca con frecuencia a otra deportada muy bella: Snoyetka.-

Snoyetka pide a Sergei como prueba de su amor y para ser suya, un par de medias de lana. Sergei finge interesarse nuevamente en su amante y pide para él, las medias que ella usa, pretextando un fuerte resfriado. Al rato le hace entrega de las medias a Snoyetka. Esta, durante un descanso de la columna de presos, se burla de Katerina mostrándole las medias. Katerina piensa sólo en la venganza.-

Cuando la columna se pone nuevamente en marcha, en un descuido de Snoyetka, Katerina se abalanza sobre ella y la arrastra a las heladas aguas de un río. En él, ambas encuentran la muerte.-

LAISSER*:* (fr.) Mantener el sonido

Lakmé (Delibes Leo). Ópera en tres actos. Libreto de Pierre-Edmond Gondinet y Philippe-Emile Gill, basado en la novela de Gondinet: *La mariage de Loti* inspirada en la novela *Rarabu* del propio Pierre Loti. Estrenada en la Opéra-comique de París, el 14 de Abril de 1883.-

Nilakantha, padre de Lakmé, se opone a la presencia de los invasores ingleses en tierras de la India. Gerald y Frederic, oficiales ingleses, al ir de paseo con damas de dicha nacionalidad, ingresan sin saberlo, en tierras sagradas del templo de Nilakantha. Por esta causa, al serles llamada la atención, por un cuidador, todos se retiran menos Gerald, quien se ha quedado para dibujar algunas joyas orientales, que Lakmé ha dejado abandonadas en el jardín.-

Gerald al sentir los pasos de alguien que se acerca, se esconde. Es Lakmé

que viene a dejar flores a su dios. Sale Gerald de su escondite y ambos se contemplan por unos instantes sin pronunciar palabras. Después, mutuamente atraídos, dialogan. Durante la conversación Lakmé previene a Gerald que la profanación del santuario es castigada con la muerte, por lo que le ruega que se vaya. Este se retira. Nilakantha al volver, y ver en el suelo las huellas del sacrílego, se percata de la profanación decretando su muerte.-

En la plaza del mercado, llena de tiendas y basares chinos e indios, se encuentra Nilakantha disfrazado de mendigo. Va en compañía de Lakmé quien luce un traje de bailarina. Ella debe cantar y bailar para atraer al espectáculo a los súbditos ingleses que pasean por la plaza, entre los cuales con seguridad, debe encontrarse el sacrílego quien, así lo espera, se delatará por sí mismo.-

Tal como lo había previsto Nilakantha, Gerald se da a conocer al oír la voz de Lakmé. Mientras el sacerdote va en busca de sus compañeros para cobrar venganza, Lakmé le informa a Gerald el peligro en que se encuentra. Cuando éste pretende retirarse de la plaza, es tarde. Los brahmanes han cerrado un círculo en torno de él y Nilakantha lo apuñala. Todos los sacerdotes huyen. Lakmé corre en auxilio de su amado cuya herida, por suerte, no es grave. Con ayuda de una fiel esclava, conducen al oficial a una cabaña que ella conoce en el bosque.-

Gerald se encuentra en la cabaña herido y al cuidado de Lakmé. Este va recobrando sus fuerzas poco a poco y desea consagrar para siempre su unión con Lakmé. Para ello deben beber juntos el agua de una fuente sagrada. Un día, en ausencia de su amada, se presenta ante él su amigo Frederic quien le recuerda sus deberes militares y le señala que su regimiento será mandado a otro lugar de la India con motivo de una rebelión que allí ha estallado. Gerald le promete estar presente el día de la partida, pues antes de marcharse, desea despedirse de Lakmé. Cuando ella regresa se da cuenta de que su amante se encuentra cambiado. El deber ha vencido al amor. Mientras el oficial jura que se quedará con ella, Lakmé comprendiendo su decisión come unos frutos de un árbol venenoso. Moribunda, le alcanza a su amado el agua de la fuente sagrada que consagrará su unión hasta su cercana muerte.-

LAMENTO: 1. Fragmento musical que tiene el carácter de queja profética o elegíaca. (Siempre es cantado, como escena culminante al final de un acto o de una ópera); 2. Trozo o parte de un aria en que el protagonista se conduele de un hecho propio o ajeno, material o espiritual; 3. Composición que conmemora la muerte de una persona famosa.-

El lamento fue parte importante de la ópera del siglo XVII. Arias trágicas de este tipo fueron el medio idóneo para el desarrollo de la capacidad expresiva del compositor tanto en lo musical como en la adaptación al texto. Por este motivo, las arias que contienen los lamentos

son prolongadas y con pocos saltos interválicos; por eso, además, este trozo patético ocupa la escena final y principal de la ópera antes de la solución del drama.-

En los siglos XIV al XVII los lamentos solían ser escritos en honor de grandes compositores por sus discípulos.-

Ej.: (1ª.acep) "Los Troyanos" de Berlioz, incluido como preludio de orquesta. Acto II (IV); Lamento de Natasha en "La guerra y la paz" de Prokofiev; Salve María Acto I de "Los Lombardos en la Primera Cruzada" de Verdi; Allmächtige Jungfrau. Acto III de "Tannhäuser" de Wagner.

V.: Dolente, Elegía, Endecha, Gemido, Lacrimoso, Melodrama (1ª. acep.), Mesto, Piangendo, Plegaria.

LANCIO: (it.) Con vigor

LANGSAM: **(al.)** Lento, muy lento

LARGAMENTE: (it.) Con amplitud. Lento y digno.

V.ad.: *Largo*

LARGHETTO: Indicación que señala una velocidad no tan lenta como largo, pero más lento que el adagio.-

V.ad.: *Tempo.*

LARGO: (it. lento). Indicación de tiempo. Señal para cantar o ejecutar un pasaje musical con amplitud, lentitud y grandeza. Más lento aun que "adagio". (Es el más lento de todos los tempi).

V.ad.: *Largamente*

LEBHAFT: (al.) Vivaz

LECTURA: En música: percepción visual de los sonidos expresados por las notas de la partitura.-

El músico completo, por una asociación inmediata entre la imagen visual y la auditora "oye" interiormente la música que lee, y puede, sin necesidad de la expresión verbal o instrumentalmente, captar su significación sin necesidad del órgano del oído.-

LECTURA A PRIMERA VISTA: **v.** *Prima vista*

LEGATISSIMO: Legato vigoroso en el cual la nota precedente se sostiene brevemente, junto con la nota siguiente.-

V.ad.: *Legato, Ornamento*

LEGATO: (it. ligado, unido) **1.** Forma de fraseo referido a la unión de diversas notas sin interrumpir la emisión de los sonidos y sin dejar espacios perceptibles entre ellos. (De esta manera, la notas quedan ligadas o pegadas con un canto parejo y suave); **2.** Modo de ejecutar un fragmento o pasaje musical.

Opuesto al legato es scutio, stacato.

V.ad.: *Articulación, Cantabile (3ª. acep.), Fiato, Fraseo (2ª.acep.), Ligadura (2ª.acep.), Melisma (1ª,acep.),Ornamento, Voz, portamento de la, Portato, Stracinando.-*

LEGATURA: **(it.)** Ligadura

LEGGIERO: (it.): Leve. Agil, ligero, gracioso.-

LEICHT: **(al.)** Ligero. Con facilidad

LEITMOTIV: (al. motivo conductor): Frase musical que identifica a un personaje, un objeto, un hecho, una idea, etc. Equivale a "motivo conductor" o "motivo guía".

El leitmotiv, significa la asociación de alguna idea con un breve y característico tema musical. Es un paralelo entre la idea y la expresión musical que la recuerda cada vez que es empleada; de este modo, el oído, guía al espectador a través de la acción y le hace comprender evoluciones dramáticas, hasta tal punto, que muchas veces el oyente "sabe" más que los actores de la escena, pues los leitmotiv revelan relaciones, descubren raíces y establecen conexiones de las que no se había señalado hasta ese momento. Generalmente el leimotiv sufre variaciones requeridas por la situación escénica, tanto desde el punto de vista armónico como melódico. Como se trata de la repetición de un fragmento musical determinado tiene un sentido puramente psicológico.-

Con el leimotiv desaparecen virtualmente de las partituras los términos como aria, dúo, concertante y el material musical de la historia del protagonista, se construye casi integralmente de los leitmotivs encadenados sin solución de continuidad.

Los temas o leitmotiv, pueden aparecer bajo cualquier forma instrumental, en forma melódica, armónica o rítmica y variar, desarrollarse o mezclarse de tal modo, que su presencia en el lenguaje musical produzca en el espectador, el conocimiento inmediato de lo que está ocurriendo en la escena. La música del leitmotiv es, en general, de una brevedad extrema lo que contribuye a fijarlo en la mente del auditor. Sus formas, infinitamente variadas y fuertemente contrastadas, se adaptan al papel expresivo que tienen que desempeñar. Sus reapariciones son invariables y se encadenan perfectamente con el fragmento musical que en ese momento se toca o se canta.-

El leitmotiv fue desarrollado por Wagner. Sus antecedentes se encuentran en la "idée fixe" de Berlioz, en "la ·metamorfosis" de Liszt y en las "frases típicas" de Weber.-

Ej.: *Usado en La tetralogía de "El anillo de los Nibelungos" de Wagner; "Los Troyanos" de Berlioz; "Otelo" y "La traviata" de Verdi; etc.*

V.ad.: *Idée fixe, Figura, Metamorfosis, Motivo, Motivo reminiscencia, Ostinato, Tema.*

LENTO: Indicación de movimiento: entre largo y adagio.-

Leoncavallo, Ruggiero: Compositor italiano (1857-1919). Es uno de los máximos representantes del verismo.-

Después de haber conseguido el diploma de Maestro para Piano en el Conservatorio de Nápoles, su ciudad natal, abandonó sus estudios como también su ciudad, al darse cuenta que su verdadera vocación era la ópera. Durante años viajó por Europa desempeñando diversas ocupaciones: pianista de café, profesor de piano, director de orquesta de ínfima condición, etc. De vuelta a Italia, en Milán, empezó la composición de una basta trilogía sobre el renacimiento italiano, proyecto que no prosperó. Escribió también,

una ópera sobre el poeta inglés "*Chatterton*" que se estrenó, en una primera y última representación, mucho tiempo después del éxito obtenido con "*Pagliacci*".-

El concurso llamado por la Editorial de óperas Sonsogno, que permitió a Mascagni obtener su fama mundial con "*Cavallería rusticana*", constituyó al mismo tiempo la gran oportunidad para la consagración de Leoncavallo. Mascagni, obtiene el primer premio, por haber respetado la condición del acto único de la ópera concursante; lo que no ocurre con "Pagliacci", pues fue dividida, por su autor, en dos actos. Al comprender su valor, la editorial omitió este requisito y junto con conceder el premio la hizo representar en Milán, en 1892, dos años después de la obra de Mascagni. El éxito de obtuvo en Italia y poco después en Viena, hizo que Mascagni quedara, por algún tiempo, en un segundo plano.-

Con estas óperas de Mascagni y Leoncavallo, que a menudo se representan juntas en una misma velada por su corta extensión, se formó la escuela que hoy es llamada verismo, que se esfuerza por dar a conocer la realidad tal como es. Este realismo musical, nacido como reacción a las óperas de Wagner, de héroes y dioses, fue aceptado por el público con verdadero entusiasmo, pues sus temas estaban próximos a la vida corriente de los espectadores. Esta fórmula tenía todo lo que hacía falta para triunfar: los temas tratados, su trama y especialmente, el Bel canto que hacía en ella una reaparición solapada.-

LESTO: (**it.**) Agil, rápido

LETRA: Conjunto de palabras puestas en música para que se canten.-

LEYENDA LÍRICA: **1.** Nombre dado durante el siglo XVII a aquellas óperas que relatan hechos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos; **2.** Trozo o escena breve de carácter lírico o épico y relacionada con cuentos y temas legendarios y mágicos.-

Ej. *(1ª. acep.) "Armida" de Haydn; "Julio César" de Ande; "Genoveva" de Schumman. (2ª. acep) Il etait un roi de Thule. Acto III de "Fausto" de Gounod*

V.ad.: *Balada (4ª.acep.), Cuento musical, Drama lírico, Encantamiento, Novela musical, Ópera mágica, Tragedia lírica.-*

LIBITUM: v. Ad libitum

LIBRETISTA: Autor del argumento de una ópera.

V.ad.: Argumento, Libreto.

LIBRETO: Texto de una obra literaria a la que se le pone música en su totalidad, en el caso de una ópera, o sólo en parte como una opereta, ópera bufa, etc. Es el fundamento literario de éstas.-

En la ópera, el argumento o libreto siempre es anterior a la música; en la opereta, música ligera, etc., puede ser en parte, al revés. La relación entre el argumento y la música depende ante todo del estilo imperante. En ciertas épocas no se le atribuyó mayor importancia al libreto

en cuanto a su valor poético, su profundidad psicológica o su contenido moral. Lo importante era que tuviese situaciones aptas para arias u otras escenas cantables. En cambio, en los tiempos actuales, se concede un grandísimo valor al argumento, estableciéndose la norma de que en una buena ópera, debe coincidir un valioso libreto con una perfecta música.-

La deseada fusión completa entre el libreto y la música casi no puede obtenerse sino mediante la composición del texto literario por el mismo músico. Se ha logrado en la música moderna por un muy pequeño grupo de compositores: Berlioz, Wagner, D'Indy, Charpentier, etc., y también, por una estrecha colaboración entre el escritor y el músico; lo que sólo ha ocurrido en contadas ocasiones. Actualmente, y desde el siglo XVIII a la fecha, ha prevalecido la tendencia del mínimo esfuerzo que ha llevado a los libretistas a buscar materia para su labor en obras famosas de teatro y de novela, más que a crear una obra verdaderamente lírica.-

V.ad.: *Antefatto, Argumento, Scenario, Trama*

LICENCIA: **v.** Licenza

LICENZA: (it. licencia) **1.** Cierta libertad en el tiempo y en el ritmo, en la ejecución e interpretación de una obra musical, sea vocal o instrumental; **2.** Sin sujeción estricta al modelo **3.** Breve trozo musical o aria añadida facultativamente, durante el siglo XVIII, al final de algunas óperas a raíz de un acontecimiento reciente de importancia; 4. Cadenza.

V.ad.: *A capriccio, Ad libitum, Aria de baúl, Iimprovisar, Sprezzatura.*

LIED, LIEDER: (al. canción): 1. Pequeña composición lírica a una o varias voces con acompañamiento instrumental; 2. Término usado para denominar un género lírico propio del Romanticismo, con textos poéticos de gran valor.-

Su origen es tanto popular como artístico y de variadas formas, estilo y extensión. Incluso han tomado esta denominación obras instrumentales sin letra. Actualmente designa la adaptación musical de un poema para una voz con acompañamiento casi siempre de piano. En todo caso se hace necesario señalar, que a todos los géneros de canción, coplas, romances, melodías, etc., se les da en Alemania el nombre genérico de Lied lo que ha sido aplicado también, como lo decíamos, a obras instrumentales sin letra. De tal modo, que no puede asegurarse que exista una forma de lied con determinadas características, pues más bien son un gran número de formas, más o menos diferentes entre sí, que nos proporcionan el concepto de lied. Ello, porque al tener un origen muy antiguo, remontándose a los Minnesinger (siglos XII al XIV) ha participado de todas las etapas del desarrollo de la música monódica y polifónica influenciándose recíprocamente con ellas.-

V.ad.: Cantata, Canción, Oda (2ª. acep.)

LIETO FINALE: (it. final alegre) Final feliz, final moral. Expresión muy

utilizada hasta fines del siglo XVIII, para referirse al final de una ópera seria, requisito obligado en este género.-
V.ad.: *Final, Ópera de rescate.*

LIEVE: (it. ligero): Con ligereza. Fácil.

LIGADO: Línea curva en el pentagrama, arriba o debajo de un grupo de notas, que deben ser cantadas con sólo una emisión de voz (a veces una sola sílaba) o tocadas con un solo trozo del arco del violín.-
V.ad.: Fraseo, Legato, Ligadura

LIGADURA: **1.** En ópera, marca que liga a un conjunto de notas que se cantan todas en una misma sílaba; **2.** Procedimiento de ejecución vocal o instrumental que consiste en pasar de un sonido a los siguientes sin interrupción, (de una sola respiración, de un solo golpe de arco, etc); **3.** Serie de notas de paso o de dibujo accesorio que sirven para facilitar un cambio de tono*; 4.* Delimitación de las frases musicales a través de la obra*;* 5. Signo de notación que une dos notas parecidas para soldarlas entre sí y formar una sostenida.
V.ad.: *Articulación (1ª.acep.), Coulé, Destacado, Fianto, Fraseo, Glissando, Legato, Ligado, Melisma, Ornamento*

LIGERA: **1.** Voz flexible y ágil; **2.** Ejecución delicada y brillante; **3.** Música alegre en la que el compositor no ha empleado formas serias y complicadas; **4.** Término aplicado a la música que supuestamente no exige la plena concentración del oyente.-
V.ad.: *Flexible, Música ligera, Lieve, Soprano ligera*

LÍRICO: **1.** Relativo a la interpretación vocal; **2.** Obra poética de la escena en la cual se ejecuta un trozo o fragmento musical cantado; **3.** Texto de una canción; **4.** Registro de voz: tenor lírico, soprano lírica.

LÍRICO-SPINTO: Aplícase a una voz lírica que tiende a ser dramática.-
V.ad.: *Soprano lírico-spinto*.

LLORANDO: **v.** *Amaramente, Flevile, Pianto, Piangendo*

LOA: **1.** Composición musical de breve extensión, cantada o hablada que se presentaba antiguamente, antes de la ópera, u otra obra dramática, a la que servía como preludio o introducción; **2.** Breve introducción a la representación principal con alabanza a la persona a la que se dedicaba dicha obra.-
V.ad.: *Antefatto, Aria de presentación, Introducción*.

Lucía de Lammermoor (Donizetti, Gaetano). Ópera en tres actos. Libreto de Salvatore Camerano basado en la novela The bride of Lammermmor de Walter Scott. Estrenada en el Teatro San Carlos de Nápoles el 26 de Septiembre de 1835.-

Una antigua enemistad existe entre las familias de Lord Ashton, dueños del castillo de Lammermoor, y la de Edgardo Ravenswood, cuyos antepasados fueron perseguidos y despojados por los Ashton. Actualmente, la estrella de estos últimos declina y ha caído en desgracia frente a la corona. La única

salvación, estima Lord Enrique de Lammermoor, hermano de Lucía, es el matrimonio de ésta con Lord Bucklab, pero Lucía no lo ama. Es por eso que Lord Enrique, causante de la bancarrota de los Ashton, recibe con indignación la noticia que le trae Norman, jefe de la guardia, de que su hermana ama a Eduardo, último descendiente de los Ravenswood, esa estirpe arruinada por su familia y como tal enemigo mortal. Le señala además, el jefe de la guardia que Lucía tiene con él encuentros furtivos en el parque.-

Lucía ha dado una cita en el bosque de Ravenswood a su amado. Alisa, su confidente, le suplica que renuncie a este amor que sólo le traerá desgracias. Edgardo ha venido a despedirse, pues debe partir en misión a Francia. Entre frases de cariño le confiesa que, por el amor que le profesa, ha desistido de su juramento de venganza en contra de los descendientes de los Ashton y espera que su casamiento podrá expiarlo. Se juran fidelidad e intercambian anillos como promesa solemne de su futuro matrimonio.-

Ha pasado cierto tiempo de la separación de Edgardo y Lucía. Lord Ashton ha tratado de convencer a su hermana de que se case con Lord Bucklaw. Como sus ruegos y amenazas han resultado inútiles le entrega a su hermana una carta falsificada de Edgardo. Esta misiva y la correspondencia entre ambos, que ha sido interceptada y falseada, termina por convencerla que su amado le ha sido infiel y resignándose a su suerte, desesperada, acepta su matrimonio con Blucklaw.-

En el salón principal del castillo de Lammermoor, esperan a Lucía y a su futuro marido, Lord Enrique Ashton y los invitados a la boda. Lucía se presenta vestida de luto asistida por Alisa. Enrique explica, justificando el vestido y el estado de Lucía, la reciente muerte de su madre. Cuando Lucía y Lord Bucklaw acaba de firmar el contrato matrimonial aparece Edgardo y, atendido a lo que se dice, Lucía se da cuenta de que éste le ha permanecido fiel. Edgardo desenvaina su espada. Quiere vengarse de Ashton y de Bucklaw quienes también empuñan las suyas. Raimundo, sacerdote y consejero de Lucía, impide el combate, aduciendo que el contrato está firmado y por ende Lucía pertenece a su esposo. La misma Lucía admite haber otorgado su firma. Edgardo se arranca del dedo el anillo que ésta le dio, lo arroja al suelo y maldiciendo a ella y a su hermano, se retira del salón. Lucía cae desmayada.-

Aún se encuentran en el salón los invitados a la boda celebrando el matrimonio, cuando aparece Raimundo, el sacerdote, pidiéndoles que cesen sus manifestaciones. Les explica que los acontecimientos recién ocurridos han tenido un trágico desenlace, ya que, habiendo escuchado gritos que provenían de la cámara nupcial, al ingresar en ella vio a Bucklaw muerto, asesinado, en tanto Lucía sostenía en sus manos el cuchillo con que había cometido el crimen. En ese momento,

aparece Lucía con el puñal y su camisa de dormir ensangrentados, su pelo suelto y sus ojos turbios dando muestras evidentes de su locura. En su delirio cree encontrarse ante el altar junto a Edgardo, su único amor, a quien busca y sin que los invitados asistentes puedan evitarlo, se suicida con el mismo puñal.-

Mientras tanto, en el castillo de Edgardo, Lord Enrique, que ignora la muerte de su hermana, se presenta ante éste para desafiarlo a duelo con motivo de las ofensas que éste recientemente le infiriera en la boda de Lucía. Queda el encuentro concertado al amanecer, en el parque Ravenswood, junto a las tumbas de sus antepasados.-

No lejos del castillo de Lammermoor y ante el mausoleo de sus ascendientes, llega Edgardo a batirse con Enrique, conforme a lo acordado. Quiere dejarse matar, pues la vida para él carece de sentido sin el amor de Lucía. Por ello, al enterarse de la locura y muerte de Lucía, que le relata Raimundo y que ha llegado a impedir el duelo, se apuñala antes de que éste pueda impedirlo.-

Luisa (Charpentier, Gustave). Ópera en cuatro actos. Libreto del compositor. Estrenada en la Opéra-Comique de París, el 2 de Febrero de 1900.

Desde la ventana de la buhardilla de su casa paterna, ubicada en un modesto barrio obrero de París, Luisa se comunica con su enamorado, el poeta Julián que, entre sus declaraciones de amor, le propone que huyan juntos si sus padres se siguen oponiendo a su matrimonio. La madre de Luisa, que está enterada de estas conversaciones clandestinas, obliga a ésta se retire de la ventana, prohibiéndole nuevamente todo trato con Julián a quien desprecia por su pobreza y ningún futuro.-

El padre de Julia llega a su casa y la familia se sienta a la mesa ante una frugal comida. El hombre está amargado ya que, mientras unos trabajan muy duro, otros están ociosos no siendo por eso menos felices. Concluye que la alegría se encuentra en el hogar; declarando que él sí que es un hombre feliz al tener un hogar bien constituido, a pesar de la rudeza de sus labores.-

La madre de Lucía trae una carta de Julián al comedor, la que lee. Allí, le pide una vez más la mano de Luisa. El padre queda impresionado por los sentimientos que allí se expresan, no así la madre que se opone violentamente al matrimonio. Impone silencio a su hija que defiende al muchacho e incluso le da un bofetón. El viejo trabajador le explica a Luisa, a modo de consuelo, que a su edad todo se ve de color de rosa y que el matrimonio con un hombre sin oficio no ofrece ninguna posibilidad de éxito. Le aconseja hacer caso a la experiencia y consejo de sus padres. Le suplica que renuncie a Julián, pues su fracaso matrimonial y su infortunio serían la muerte para él.-

Pero no es solamente el amor lo que atrae a Luisa. Es también el deseo

de conocer París, la gran ciudad de la cual no ha visto hasta hoy, más que sus techos y las calles sucias de sus barrios bajos.-

Es de madrugada en un día de Abril. París se despierta: obreros, vendedores de diarios, lecheros van a su trabajo. Un trasnochador trata de seducir a una joven y es groseramente desairado. Una vieja barrendera se pavonea ante dos policías señalándoles que, cuando joven, había sido reina de París. Julián va con unos amigos bohemios y arman una escena de locos; los obreros que pasan ríen. Camina también a su trabajo el padre de Luisa, un humilde obrero. Los amigos de Julián aprueban su propósito de huir con Luisa y lo instan a realizar el proyecto. De lejos ve Julián a Luisa dirigiéndose a trabajar en compañía de su madre. Se esconde hasta que la desconfiada anciana la deja en el taller de costureras. Luego logra que Luisa salga del taller y trata de persuadirla a que huya con él. Luisa vacila: se ve en la alternativa entre el amor a sus padres y él de Julián. Pide un plazo para reflexionar y vuelve a sus labores.-

Tampoco en el taller de modas puede Luisa dejar de pensar en Julián y en la proyectada fuga. Sus compañeras la observan con preocupación y comentan el rigor de sus padres. Hablan de sus aventuras amorosas, se burlan de la castidad ingenua, narran los deseos que París les despierta y sueñan con vivirlo y gozarlo.-

De la calle vienen los sones de una canción de amor. Todas se acercan a la ventana menos Luisa, ya que sabe que es Julián que la llama. Bajo el pretexto de un repentino malestar abandona el lugar de su trabajo. Sale a la calle y se reúne con Julián. Se escapa con él, exclama una de las muchachas asomadas a la ventana. La risa de las demás acompaña a los fugitivos.-

En una humilde casita en lo alto de Montmartre, con vista a París, Julián y Luisa viven juntos. Una noche llegan sus amigos, bohemios, artistas, etc., acompañados de sus amantes e improvisan una fiesta. Se canta y se baila, Luisa es coronada reina. Cuando la fiesta alcanza su cúspide, aparece su madre. El padre se encuentra enfermo de melancolía a raíz de la pena que le causara la fuga de Luisa. Le suplica que regrese a casa aunque sea por sólo un día y después podrá volver. Julián no quiere detenerla, pues sabe que ama a su padre. Luisa sigue a su madre, tras de despedirse cariñosamente de su amante.-

Ha llegado el verano y Luisa está aun en casa de sus padres. Aunque el enfermo ha mejorado, no ha podido volver junto a Julián. La vida en su casa se le ha hecho intolerable. Su padre quiere conquistarla con su ternura. Su madre en cambio, la recrimina por la vida inmoral que ha llevado. Ella calla. Oye el llamado de París que la espera junto a su amado. Por eso cuando su padre le recuerda el amor filial y su obligada gratitud, Luisa grita que ya no es una niña, que es una mujer que

exige libertad para hacer y deshacer con su vida. Su padre furioso la echa, increpándole que ella ya no es la hija que con tanto esfuerzo crió y enseñó. Luisa no vacila un instante en marcharse. Cuando su padre reacciona, Luisa ya ha partido. El anciano corre a la escalera llamándola. Al no recibir respuesta, con el puño cerrado amenaza a la ciudad: ¡París, París!

Lully, Jean Baptiste: Compositor italiano (1632-1687) Se dice, porque la historia de su infancia es un cúmulo de leyendas que el mismo contribuyó a crear, que el Caballero de Guisa lo vio en Florencia, sobre un escenario danzando ágilmente, recitando bufonescamente e improvisando con un violín. Le gustó lo que hacía y lo añadió a su séquito para dejarlo a cargo de Mademoiselle D'Orléans, prima de Luis III, quien deseaba aprender el idioma italiano en el habla de un florentino.

Sus habilidades para el baile, canto y violín, las supo Lully aprovechar para pasar a la Corte, donde conoció a Luis XIV de casi su edad. Luis XIV, el Rey Sol, amaba sobre todas las cosas a las mujeres, la música y la danza, las que al serle, éstas dos últimas, proporcionadas por Lully, convirtió a éste en su favorito. Compuso para el rey minués, corrandas y ballet de cour, que era una fastuosa sucesión de escenas bailadas, muy débilmente conectadas entre sí y que sólo tenían como finalidad el lucimiento de los bailarines. (Precisamente se dice, que el sobrenombre de "Rey Sol" deriva de uno de estos ballets de tour en que Luis XIV aparecía caracterizado como el astro rey).-

Lully, mediante su talento de violinista, su habilidad para la danza, su espíritu cortesano y su asombroso oportunismo, se convirtió en monarca absoluto de la música francesa. Fue nombrado superintendente de la música del rey, incorporado a los Vingtquatre Violons du Roi, recibió la ciudadanía francesa y elevado a las funciones de maestro de música de la familia real.-

Codicioso y sin escrúpulos logró apartar a todos sus rivales. Mediante fraude, logró comprarle a Perrin, el privilegio sobre la Academia de Música, para representar óperas en París y en provincias, al tiempo que obtenía la exclusividad de la impresión. Ninguna obra musical, ningún concierto podía darse sin su consentimiento; ninguna presentación escénica, con más de dos ejecutantes, podía representarse sin su autorización y previo pago de una tasa. Acomodado, compró propiedades, construyó palacios, etc. Las protestas que el comportamiento de Lully y sus ambiciones, cada vez más bastas, apenas frenadas por la indulgencia que para éste, tenía el soberano, se enlazaron con el creciente favor recibido por sus composiciones teatrales.-

En Enero de 1687, Lully se lastimó el pie con el bastón usado para la dirección orquestal. La herida formada a raíz del golpe se gangrenó,

falleciendo dos meses y medio después, dejando seis hijos y una cuantiosa fortuna.-

A pesar de su actitud carente de ética, su vida amoral, su envidia, su prepotencia, Lully, dio a Francia un tipo especial de ópera y una escuela de cantantes y ejecutantes. Estudiando atentamente a Racine, guiaba a Quinault en la redacción de sus libretos. Se adhería a la tragedia contemporánea, mezclando en ellas el ballet y el drama. Intentó la máxima cohesión entre el episodio figurativo y el dramático. Expulsó de la escena a los personajes bufos o grotescos. La sustancia de la tragedia la situó más en los recitativos que en las arias y para esto, transmitió a las primeros, los valores declamatorios del idioma francés a la música, dándoles un carácter nervioso y agitado inspirados por las imágenes y los ritmos del verso, de tal modo, que los oyentes hallaban natural este recitativo que sonaba como declamación oratoria. Las representaciones dirigidas y preparadas por Lully dejaban impresionado al público por la feliz elección de los ejecutantes, así como también por la rígida disciplina del conjunto. Muy minucioso, enseñaba a los cantantes desde las notas hasta los gestos.-

La ópera francesa, tal como Lully la estableció, conservó siempre el gusto por el ballet, lo que significó que la orquesta adquiriera, mucho antes que en Italia, un papel preponderante. Igual cosa ocurría con los divertimentos propiciados por el argumento, en los que intervenía el coro y la orquesta en los grandes números de danza, con profusión de efectos escénicos.-

No obstante de su origen italiano, Lully fue el padre y fundador de la ópera francesa. Fue el primero en anteponer a sus óperas unas verdaderas oberturas diferentes también a las italianas: una primera parte lenta y rítmica, seguida por una segunda con un allegro más movido, en estilo fugado y contrapuntístico y una tercera, que es la repetición de la primera con cambios en el tono o en el tempo.

Lully compuso doce óperas, catorce tragedias líricas, treinta y dos ballet de tour, once comedias-ballets y grandes motetes para coro, voces y orquesta.-

LUSINGANDO: (it. lisonjear, halagar): Locución empleada por algunos compositores clásicos y románticos para indicar el sentimiento que debe expresarse en la ejecución de un fragmento musical.-

LUSTIG: **(al.)** *alegre, jovial*

M

Macbeth (Verdi, Giuseppe). Ópera en cuatro actos. Libreto de Francesco María Piave, basado en la tragedia homónima de Shakespeare. Estrenada en el Teatro Della Pergola de Florencia el 14 de Marzo de 1847. Reformada después por el propio Verdi, se estrenó en el Théâtre Lyrique de París el 19 de Abril de 1865. Esta última, es la versión que se utiliza hoy día.-

A su regreso del campo de batalla y rumbo a sus castillos, Macbeth y Banco, victoriosos jefes del ejército de Duncan, rey de Escocia, se encuentran en un llano con tres brujas. Estas saludan a Macbeth y le vaticinan que será proclamado como dueño y señor de Candor y de Glamis añadiendo que después ocupará el trono real. A Banco le profetizan que no él sino uno de sus hijos reinará Escocia algún día. Ninguno de los dos está dispuesto a creer en lo que han oído. Poco después que han desaparecido las brujas, llegan al lugar unos mensajeros del rey que vienen a notificar a Macbeth que acaba de ser nombrado señor de Candor y de Glamis.-

Una descontrolada ambición y pasión, mucho mayor que las que siempre ha tenido, se desencadena en el corazón de Lady Macbeth cuando se entera, por una carta que le dirige su marido, del presagio de las brujas. Se exalta ante la idea de alcanzar el trono y le impone, en forma imperiosa a su esposo, la idea de apurar la suerte por medio del delito.-

Un criado anuncia que el anciano rey Duncan arribará al castillo y pasará allí la noche como huésped; hecho que concretiza el plan criminal que estaba en la mente de Lady Macbeth y, de inmediato, insta a su marido a cometer el regicidio Su diálogo es interrumpido con la llegada del rey. Viene acompañado de su hijo Malcolm y también de Banco y su hijo Fleancio.-

Cuando los recién llegados se han retirado a descansar, tras de una solemne acogida, Macbeth, sujeto a la influencia demoníaca de su esposa, mientras todos duermen, se introduce en la habitación del rey y lo mata con una daga. Al salir, dominado por el terror y manchado con sangre, olvida colocar el puñal ensangrentado al lado de uno de los guardias reales para obtener se le acuse de asesinato, como se lo había recomendado su esposa. Lady Macbeth al darse cuenta del estado mental de su marido, le arrebata el cuchillo asesino, ingresa nuevamente a las habitaciones y lo deposita al lado de uno de los dormidos guar-

dias, que habían sido narcotizados por ella misma previamente. Marduff y Banco que han recibido la orden de despertar al rey, lo encuentran muerto. A sus voces de alarma todos acuden, incluso Macbeth y su cónyuge, manifestando un horror que no sentían.-

La segunda profecía de las brujas se ha realizado: Macbeth ha sido nombrado rey. Como Malcolm, hijo del difunto rey Duncan ha huido a Inglaterra, es sindicado como el asesino de su padre.-

El vaticinio de las brujas fatalmente se ha ido cumpliendo y sigue pesando. Ellas señalaron que Banco será padre de un rey y esto significa una amenaza para él. La ambición de Lady Macbeth lo impulsa a un nuevo delito: la muerte de Banco y de su hijo Fleancio. Esto es llevado a cabo, en una emboscada, por asesinos pagados. Banco muere apuñalado mientras Fleancio consigue escapar.-

En el castillo se celebra un banquete. Toda la corte se encuentra reunida. No obstante el ambiente alegre de la reunión, Macbeth está sombrío. Ni Lady Macbeth puede apartarlo de sus meditaciones. Uno de los sicarios acude y participa al rey el resultado del encargo para asesinar a Banco y a su hijo. La noticia provoca una alucinación en el rey que cree ver, en la silla vacía de Banco, el espectro de éste. Ahuyentado por Macbeth el fantasma, como burlándose, aparece en un lugar distinto de la sala. El pánico que esto le produce, trata de calmarlo su esposa con un brindis que logra terminar con gran esfuerzo. El mal ya está hecho, pues, cuando el rey logra recuperarse no puede modificar la impresión producida. Muchos comensales piensan en emigrar para evitar sus tropelías, las que ya se comentan en voz baja.-

Para librarse de sus alucinaciones y de los pensamientos sombríos que lo persiguen, de acuerdo con su cónyuge, Macbeth decide consultar a las brujas. Allí, en la caverna donde habitan, hacen aparecer ante él espectros que contestan a sus preguntas. Uno le previene contra Marduff, otro le profetiza que nadie nacido de mujer puede causarle daño, otro, en fin, que no será vencido hasta que el bosque de Birnam avance hasta su castillo.-

En el bosque de Birnam, al lado de la frontera inglesa, se han reunido los que han escapado de la persecución de Macbeth, entre ellos, Marduf, Malcolm, que viene de Inglaterra con un ejército, y otros nobles. Malcolm ordena a sus soldados que corten ramas de los árboles del bosque para encubrir el avance de las tropas y despistar así al enemigo en su ataque al castillo donde Macbeth se encuentra.

Mientras tanto en una sala del castillo, un médico y una dama velan para auxiliar a Lady Macbeth, que como sonámbula lo recorre sin cesar. Perdida la razón, se frota sus manos tratando de hacer desaparecer la sangre que, según ella, las manchan. Revela a los atemorizados servidores todos los crímenes cometidos por ella y el rey.-

En otra sala, Macbeth es presa de sus remordimientos. Los hechos que traen su perdición se precipitan: una dama le trae la noticia del suicidio de su esposa y, además, el jefe del ejército le señala que el bosque de Birman está avanzando. Toma sus armas y sale a la lucha. Se enfrenta con Marduff quien antes de darle muerte le señala, cumpliéndose otra de las profecías, que él no ha nacido de mujer sino que vino al mundo por medio de una cesárea practicada a su madre muerta. Macbeth, muere arrepentido de no haber tomado las precauciones necesarias a las prevenciones de las brujas.-

Malcolm es proclamado rey de Escocia ante la alegría de sus súbditos.-

Madama Butterfly (Puccini, Giacomo). Ópera en tres actos. Libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacodsa, basado en la obra teatral de David Belasco inspirada en un hecho real narrado por el misionero John Luther Long. Estrenada en el Teatro de la Scala de Milán el 17 de Febrero de 1904.-

Goro, agente matrimonial, ha conseguido una esposa para el oficial de la Armada Norteamericana B.F. Pinkerton. Este, ha sido cautivado por Cho-Cho-San, llamada Madama Butterfly, hermosa geisha de sólo quince años de edad. Goro fue el encargado de preparar el matrimonio para esa tarde en una casa, que el mismo agente matrimonial le consiguió; ceremonia que se realizará en presencia de parientes de la novia y de acuerdo a la ley japonesa de la época. (Esta permitía al marido abandonar a su mujer en cualquier momento y sin expresión de causa, pudiendo de inmediato contraer un nuevo matrimonio).-

Pinkerton, radiante de alegría por este matrimonio no hace caso alguno a las prevenciones de Shapless, cónsul de EEUU en Nagasaki e invitado a la fiesta, de las consecuencias nefastas que pueden resultar de una unión de esta naturaleza.-

Después de la llegada de varios grupos de invitados y del comisario imperial se firma el acta matrimonial, según la cual, por la pequeña suma de cien yens adquiere la propiedad de la novia. El cónsul se ha dado cuenta de que para la joven Butterfly el matrimonio no es sólo un trámite. Ella cree firmemente en él y se lo advierte a Pinkerton, pero éste tampoco le da mayor importancia.-

Terminados los trámites, Butterfly pide a Pinkerton que la autorice para introducir en su casa sus pertenencias. Con su anuencia, coloca en una pequeña cómoda diversas especies. Entre ellas, pone con gran solemnidad una vaina con su correspondiente daga que no quiere mostrar. Preguntado Goro, este le explica que es el puñal que el Mikado dio al padre de Butterfly para que se hiciere el harakiri, orden que éste de inmediato cumplió. También le enseña unas muñecas que representan el espíritu de sus antepasados. Butterfly cuenta a su esposo que el día antes de la boda había

ido a la misión protestante y adoptó la fe de Pinkerton sin que lo supiera su tío Bonzo, un sacerdote budista. El marino no se da cuenta de la intensidad del amor de su esposa ni valora la renuncia a su religión; para él, ésta es sólo una aventura más en su vida amorosa.-

De repente se oye de lejos los gritos del tío Bonzo, quien habiéndose enterado de que Butterfly ha cambiado de religión debido a su matrimonio, viene en increparla y maldecirla obligando a los parientes que se retiren y renieguen de ella. Indignado Pikerton despide a Bonzo y a los invitados quedándose a solas con su esposa. Cho-Cho-San, quien está profundamente angustiada por lo acaecido, ya que al perder a sus parientes no le queda en el mundo más que su marido. Confortada por su esposo, pide a Susuki, su doncella, que vuelva al día siguiente entrando los recién casados a su hogar.-

Al poco tiempo de celebrado el matrimonio, Pinketrton tuvo que regresar a su país. Le prometió volver cuando los petirrojos en América hacen su nido de amor. Y ya han pasado tres años sin que tenga noticias de él. Su único consuelo es su hijo; el hijo de Pinkerton, quien no sabe de su existencia.-

Butterfly todos los días espera la llegada de su amado. Susuki insiste que nunca se ha oído decir que un extranjero haya vuelto con su esposa japonesa que dejara abandonada. Butterfly la rebate señalándole que ese no es su caso y que su marido volverá. Por ello, en vano Goro trata de proponerle un segundo matrimonio con el rico príncipe Yamadori e igualmente en vano, trata el cónsul Sharpless de explicarle la verdadera situación de su matrimonio: Pikerton se ha casado con una joven norteamericana por lo que Butterfly puede solicitar su divorcio. Butterfly no lo oye ni desea oír ninguna palabra a este respecto. Su confianza en su marido y en su vuelta a casa es ilimitada.-

En una nueva visita del cónsul para convencerla de que Pinkerton tal vez no regrese jamás y asimismo leerle la carta explicativa que éste le ha enviado, recibe a modo de bienvenida, la desconcertante pregunta respecto de la frecuencia conque los petirrojos hacen su nido, lo que lo deja desconcertado. A su vez, a la pregunta de Sharpless sobre lo que piensa hacer si Pikerton no vuelve, Butterfly, sin perjuicio de señalar que ese no es su caso, le indica que tiene dos alternativas: o continuar con su profesión de geisha para asistir a la alimentación de su hijo, o suicidarse. De inmediato ordena a Susuki que traiga a su hijo. El cónsul queda anonadado, pues ignoraba que hubiere un hijo de por medio y se retira sin saber qué hacer, máxime que Pinkerton está a punto de llegar acompañado de su esposa.-

Poco después de haberse marchado el cónsul, un disparo de cañón anuncia la llegada de un barco a la bahía. Con ayuda de un telescopio Butterfly lee el nombre de la nave de guerra, es el Abraham Lincoln,

el buque de Pinkerton.-

La agonía sufrida por Madama Butterfly durante tres años ha terminado. Ella tenía razón. Pinkerton no la había olvidado. Feliz corre a ponerse su vestido de bodas y ordena a Susuki que recoja todas las flores del jardín y las esparza por la casa. Luego visten al niño de gala, ubicándose los tres tras una mampara traslúcida a la cual le han hecho pequeños agujeros para mirar el camino y así sentados, mientras cae la noche, esperan la llegada de Pinkerton.-

En la madrugada del día siguiente Susuki cansada, duerme. Butterfly contempla todavía el camino de entrada. La doncella se despierta. Pide a su ama que descanse, pues ella le avisará tan pronto como llegue su marido.-

Momentos después aparecen Pinkerton y Sharpless quienes interrogan a Susuki. El marino queda profundamente conmovido al enterarse de la fidelidad de Cho-Cho-San. Cuando Susuki pregunta quien es la señora que se encuentra en el jardín y se da cuenta, por las palabras del cónsul, que es la esposa de Pinkerton, no puede contener las lágrimas y anticipa los nefastos efectos que esta noticia va a producir en su ama. Llorando se dirige al dormitorio de Butterfly. Pinkerton se da cuenta, por primera vez, la infamia de su conducta y de la felicidad que vivió en aquella casa en tiempos ya lejanos, mientras el cónsul le recuerda las advertencias que le hizo poco antes de la boda.-

Butterfly al enterarse de lo ocurrido y convencida de que ella es el único estorbo para la felicidad de su esposo, decide que la única solución es su muerte. Hace cerrar las puertas. Toma al niño, lo sienta en un cojín y después de entregarle una muñeca y una bandera de EEUU le venda los ojos. Coge la daga con la que su padre se hizo el harakiri y después de leer la inscripción de su empuñadura: "muere con honor quien no puede vivir con honor" se hunde la daga en el pecho.-

Mientras el niño juega con la bandera, tomando todo a risa, aparece Pinkerton que viene a pedir perdón por su comportamiento y horrorizado, al ver lo ocurrido, se arrodilla al lado de su esposa japonesa, Esta, en un último esfuerzo, le señala a su hijo.-

MADRIGAL: **1.** Poesía especialmente destinada al canto a varias voces escrita en forma libre; **2.**Pieza a capella; **3.**Composición vocal de carácter contrapuntístico, propia del Barroco.

Sus textos son generalmente profanos, principalmente amorosos.-

El madrigal desde un principio tuvo la característica de ser libre, esto es, no encontrarse sujeto a temas anteriores. Su origen, muy antiguo, tiene su inspiración en el arte popular. Su preponderancia la alcanza en Italia en el siglo XIV. Normalmente se cantaba a cuatro o cinco voces y sus formas eran muy distintas entre sí: estróficas, con repeticiones y estribillos, motetes, etc. En la elección de los textos, se optaba libremente

por sonetos, canciones, etc. Más tarde, a principios del siglo XV, Monteverdi instauró una nueva forma de madrigal que admitía "solos" y acompañamiento instrumental, que se transformó en el antecedente directo de la cantata; madrigales que comenzaron a ejecutarse como intermedios de las óperas italianas.-
Ej.: *(1ª. acep.) Sulla vetta tu del monte (Pequeño coro) Acto II de "Manon Lescaut" de Puccini, Merce dilette amiche (Elena y coro) Acto V de "Las vísperas sicilianas" de Verdi*
V.ad.: *A capella, Cantata(1ª.acep.), Contrapunto*

MAESTOSO: v. Majestuoso.

MAESTRO: 1. El que enseña música o una parte de su práctica o de su teoría; **2.** Profesor, compositor o ejecutante que alcanza un lugar prominente en su arte; **3.** Sinónimo de compositor o director de orquesta.-
V.ad.: *Virtuoso*

MAESTRO CONCERTANTE: **v.** Director de musical.-

MAESTRO CONCERTADOR: **v.** Director musical.-

MAESTRO INTERNO: Profesional cuya responsabilidad consiste en dirigir, entre bambalinas o detrás del escenario, el coro y/o los instrumentistas que deben ejecutar algún pasaje musical fuera del escenario.-
V.ad.: Corifeo, Director musical, Ensayo.

MAJESTUOSO: **1.** Solemne, digno; **2.** Intensidad especial de la sonoridad en las notas de una melodía o en un fragmento musical, que se marca en la partitura; 3. Carácter lento y solemne de un movimiento.-

MALE ALTO: (ing.) ***v.*** Contralto masculino. Contratenor

Malipiero, Gian Francesco: Compositor italiano (1882-1973).Procede de una antigua familia veneciana de músicos.-
Alumno del Liceo Musical Benedetto Marcello de Venecia, continuó sus estudios en los Conservatorios de Viena y de Bolonia. En el año 1905 volvió a Venecia, comenzando a componer libremente y a estudiar a los antiguos compositores italianos de óperas. Entre ellos, se interesó en Monteverdi, cuyo "*Orfeo*" editó en una nueva adaptación. Esta, que fue su obra maestra, es la trilogía "*L'Orfride"* (1917-1919), comprende: "*La morte delle Maschere",* "*Sette canzoni"* y "*Orfeo*". Al tiempo, y después de haber sido profesor en el Conservatorio de Parma y director del Institute Musicale de esa ciudad, fue director del Liceo Musicale Benedetto Marcello de Venecia donde había estudiado.-
Compartió su vida entre la composición, la enseñanza y los trabajos musicológicos. Publicó, entre estos últimos, las obras de Monteverdi, Corelli, Vivaldi, Jommelli, Frescobaldi y otros. Detestaba la ópera italiana del siglo XIX, según el mismo declaraba, abogando por retornar a la de los siglos XVII y XVIII.-
Fuera de Italia, Malipiero es conocido sobretodo por sus" Rispetti" e "Strambotti" para cuartetos de cuerda, (conjunto de epigramas y

aforismos musicales de variado ambiente, en que los nombres, que se encuentran en los títulos, pertenecen a antiguas formas poéticas italianas). Con esta obra obtuvo, en 1920, el Premio Coolidge.-

Su música denota un fuerte y acusado romanticismo (gusto por lo sobrenatural, los mitos, etc.) atemperado, por la música de los antiguos maestros operísticos italianos. Su estilo melódico, conjuga la música gregoriana con la veneciana del siglo XVI.-

MANIFIESTO: Escrito, que se acompaña a/o en la partitura, donde el compositor explica el sentido de su obra y los propósitos perseguidos al realizarlos.-

Ej.: *Prólogo de la ópera "Alceste" de Gluck; Prólogo de la ópera "Pagliacci" de Leoncavallo.*

Manon (Massenet, Jules) Ópera en cinco actos. Libreto de Henri Meilhac y Philippe Gille, basado en la novela del Abate Prévost : Las Aventures du Chevalier Des Grieux et Manon Lecaut. Estrenada en la Opéra-Comique de París el 19 de Enero de 1884.-

En la hostería de Amiens, donde está el paradero de las diligencias, Lescaut espera a su prima Manón. En la posada de dicho lugar Guillot de Morfontaine y Brétigny, dos ricos vividores, están cenando con tres elegantes señoritas.-

A la llegada de la diligencia, baja de ella Manón y es recibida por su primo Lescaut, quien la espera para acompañarla hasta el convento, adonde ha sido enviada por sus padres para corregir, en su escuela, su conducta. Al percatarse de que su hija, de sólo dieciséis años de edad, es tan aficionada al lujo, a las fiestas y a los placeres, pretenden que cambie su modo de vida y siga la senda propia de las hijas de la nobleza provinciana.-

Aprovechando una demora en la partida del carruaje que los llevará al convento, Lescaut acepta la invitación que le formulan unos compañeros de armas para jugar a las cartas. Parte con ellos no sin antes prevenir a su prima que se cuide de los hombres y no acepte por ningún motivo las proposiciones que éstos le hagan. Manón queda sola y se entretiene en contemplar, sin poder ocultar su envidia, a las elegantes señoritas que cenan en la terraza. Se le acerca un estudiante: el caballero Des Grieux quien apenas ve a Manon queda subyugado por su belleza. Igual cosa le ocurre a Manon. Es amor a primera vista. Es tan irresistible la atracción y tan fuerte el deseo de permanecer unidos ante el destino que les espera, que no hallan otro recurso que huir a París.-

En un humilde departamento en París, Des Grieux escribe a su padre pidiéndole el consentimiento para casarse con Manón. La describe entusiasmado. La joven lo oye conmovida pero distante a causa de la vida de privaciones que llevan. Al departamento llegan Lescaut y Brétigny, enamorado de Manón desde

que la vio en la hostería de Amiens. Lescaut pide a Des Grieux que repare la afrenta a su prima. Este, a modo de explicación, le hace leer la carta que acababa de escribir a su padre donde demuestra sus buenas intenciones. Mientras tanto, Brétigny le ruega a Manón que viva con él y argumenta en su favor que sus riquezas le permitirán darse una gran vida, con fiestas, bailes, vestidos y joyas. Luego Lescaut se retira del departamento al encontrar satisfactorias las explicaciones recibidas. Cuando Des Grieux sale para enviar la carta, Manón se pone a soñar en su futura felicidad despidiéndose de las pequeñas cosas que la rodean, pues sabe que nunca más volverá a esta habitación donde vivió días felices.-

Al poco rato de regresar Des Grieux, se oyen fuertes golpes en la puerta. El joven la abre. Es la policía que lo detiene y se lo lleva a la fuerza resultando ciertas las palabras que le dijera Brétigny al despedirse: que usará la policía para impedir toda oposición de su amante a la convivencia de Manón con él.-

En la fiesta parisién que se lleva a cabo anualmente en la avenida Cours-La-Reine, está Manón, que entretanto ha logrado transformarse en una gran dama. Está rodeada de admiradores, entre los cuales están Guillot de Morfontaine y Brétigny Allí, este último se encuentra con el conde Des Grieux padre, quien le cuenta que ha venido a París a escuchar el sermón que, esa misma tarde, pronunciará su hijo en la iglesia de San Sulpicio, pues se propone a ordenarse de sacerdote a raíz de un desengaño amoroso. Manón que ha escuchado esta conversación, se las ingenia para conversar con el padre de Des Grieux, sin la presencia de oídos extraños. Este le informa sobre la situación que enfrenta el ahora abate Des Grieux, su antiguo amante. Luego abandonando la fiesta, Manón pide que le traigan su silla de manos y ordena que la lleven a San Sulpicio.-

En la sala de visitas del convento, llena de gente, se comenta el sermón que acaban de escuchar, elogiando al predicador: el novicio Des Grieux. Su padre se cuenta entre la concurrencia. Está enternecido y, cuando se junta con su hijo, le aconseja que no prolongue más su estadía en el convento y se case con una buena muchacha, prometiéndole que si lo hace, le entregará la herencia de su madre. Sin embargo, el novicio sólo desea hacer los votos y recibir las órdenes mayores.-

Cuando su padre se retira Des Grieux queda solo. Siente que resurgen los recuerdos de Manón a quien no ha podido olvidar. Sus pensamientos son interrumpidos por el portero del convento que le anuncia que una dama lo espera para entrevistarse con él. Mientras regresa el novicio Manón entra el templo y, conmovida, se arrodilla y reza para recuperar el amor de Des Grieux. Este al verla, le ordena que se marche de inmediato, pero ella comienza por confesar su culpa y en reiterarle su amor. La firmeza del

abate se va debilitando hasta que finalmente opta por abandonar los hábitos.-

Des Grieux, se ha dejado arrastrar por Manón y se dirigen a la sala de juegos del hotel Transilvania de París donde las posturas son elevadas. Concurre con la esperanza de ganar dinero y satisfacer la sed insaciable de su amante. Se sientan en una mesa donde se ubican Lescaut y Guillot de Morfontaine al que Des Grieux le gana una fuerte suma. Como éste no puede pagar la deuda, acusa a Des Grieux de hacer trampas. Tras el escándalo llega la policía y arresta a Des Grieux y a Manón como su cómplice. El viejo conde Des Grieux llamado, acude para salvar a su hijo y separarlo para siempre de Manón.-

En el camino de París a El Havre, donde Manón y otros indeseables son deportados y embarcados a América, Des Grieux espera el paso del cortejo para rescatarla, ayudado por Lescaut y algunos soldados. Estos, a último momento abandonan la partida. Des Grieux, temerariamente, trata de atacar sólo al destacamento que acompaña al cortejo. Lescaut lo hace desistir diciéndole que es conocido del oficial de mando y puede lograr su libertad. A instancias de Lescaut, y dado que Manón se encuentra gravemente enferma, la deja libre. Des Grieux la abraza. Ella le pide perdón por sus culpas y mientras él le recuerda los días felices cuando vivían juntos, Manón fallece.-

MAQUILLAR: v. Caracterización

MARCATO: (it. marcado, acentuado) **1.** Con cadencia como para una marcha; **2.** Tocar o cantar acentuando notas o grupos de ellas; **3.** Indicación para que una melodía, una frase o un trozo de ella debe destacarse.

V.ad.: *Bajo ostinato (3ª.acep.), Fanfarria (2ª.acep.), Marcha*

MARCHA: 1. Composición de compás de dos a cuatro tiempos, de fuertes acentos y ritmo sostenido. (Su finalidad es regular el paso de una tropa de soldados o mantener un gentío en movimiento constante); **2.** Fragmento de música instrumental ritmado sobre el movimiento normal del paso de un hombre; **3.** Movimiento de las partes en las composiciones polifónicas.-

Su origen es muy antiguo. El coro en la tragedia griega entraba o salía de la escena acompañado por música, probablemente por una marcha cantado por el mismo coro. Por su naturaleza la marcha tomó, al igual que hoy, un carácter predominantemente militar. Se opina, que la marcha como tal, hizo su aparición en la Guerra de los Treinta años.-

En un principio, los instrumentos musicales: trompetas, trombones, tambores. etc., reforzaban el canto de los soldados como antes el coro de la tragedia griega, pues desde siempre los instrumentos de música han precedido a los ejércitos y servido no sólo para reunir a los soldados, sino también para regular su paso. Liberada de esta función de simple acompañamiento, la marcha se convirtió en una forma musical

independiente y tomó caracteres diversos: marcha religiosa, solemne, triunfal, nupcial, fúnebre, etc.-
Ej.: *(1ª.acep.) Marcha Rákócszy. Parte I de "La condenación de Fausto" de Berlioz ; Marcha troyana de "Los troyanos" de Berlioz; Marcha triunfal de "Aída" de Verdi. Acto II, parte final; Marcha de la guardia. Acto II en "La Bohème" de Puccini; (2ª. acep.) Marcha de las corporaciones. Acto II Ide "Los maestros cantores de Nuremberg" de Wagner; Marcha de los sacerdotes. Acto II de "La flauta mágica" de Mozart.*
V.ad.: *Bajo ostinato, Banda (2ª. acep.), Cortejo, Entrée Fanfarria (2ª. acep.), Marcato, Procesión.*

MARCHA FÚNEBRE: Música con ritmo lento destinada a acompañar un cortejo fúnebre.-
Ej.: *Acto III de "L'amore de tre re" de Montemezzi; Acto V de "La judía" de Halevy*
V.ad.: Cortejo

MARCHA NUPCIAL: Marcha de ritmo lento que acompaña a los novios durante la ceremonia matrimonial.
Ej.: *Marcha nupcial (Coro y orquesta) y Marcha nupcial (coro femenino). Actos II y III respectivamente de "Lohengrin" de Wagner*
V.ad*: Epitalamio*

MARCIA*:* (it.) Marcha

MARSCH: **(al.)** Marcha

MARTILLAR: Atacar fuertemente e incluso con dureza cada sonido de una frase musical, separándola bruscamente de las que le preceden y las que la siguen.-
V.ad.: *Ataque (3ª.acep.)*

MARTÍN: **v.** Barítono ligero.

Mascagni, Pietro: *Compositor italiano (1863-1945)* Estudió hasta 1884 en el Conservatorio de Milán, donde fue alumno de Ponchielle y Saladito. Allí, fue condiscípulo y compañero de habitación de Puccini. Viaja como músico por toda Italia. Obtiene, finalmente, el pequeño cargo de director de una Escuela de Música en Cerignola.-
En esos años se concentra en la composición de la ópera "*William Ratcliff",* que había iniciado en sus años de estudio y, cuya partitura fue terminada en el año 1894, dos años después del éxito obtenido con su obra cumbre: "*Cavallería rusticana".-*
Con motivo del llamado a concurso, por la Editorial Sonzogno, para la composición de una ópera en un acto, abandonó temporalmente la composición de "*William Ratcliff",* para dedicarse por entero, a la elaboración de "*Cavallería rusticana*". Mascagni ganó el Primer Premio. Su estreno en Mayo de 1890, en Roma, constituyó un éxito indescriptible. Desde entonces el nombre de Mascagni va ligado a la historia de la ópera.-
Mascagni con "*Caballería rusticana*" y Leon Cavallo con su obra "*Pagliacci"* formaron la escuela verista de la ópera.-

MASCARADA: **v.** Masque

MASCHERATA: (it. mascarada) Equivalente al masque inglés. Espectáculo alegórico y satírico iniciado en Florencia en el siglo XVI.-

MASQUE: (ing. mask = máscara, mascarada) 1.Subgénero operático inglés del siglo XVI que consistía fundamentalmente en una obra teatral en la que se intercalaban escenas cantadas y otras bailadas; 2. Fiesta de disfraces.

El tema del masque, por lo común, era un asunto alegórico o mitológico y sus montajes complicados y deslumbrantes. Es el precedente de la ópera inglesa (ópera balada) al pasar del estilo madrigalesco al monódico. El espectáculo estaba constituido por una mezcla de poesía, danza y música vocal e instrumental. La música estaba a cargo de una numerosa orquesta compuesta por toda clase de instrumentos y en las escenas, se empleaba un gran lujo de decorados.-

El masque o maskl fue el nombre que se le dio a este tipo de espectáculo surgido, en la primera mitad del siglo XVI, en los medios aristocráticos ingleses. En un principio fue esparcimiento o diversión para la alta sociedad, creado e interpretado por aficionados pertenecientes a la nobleza llamados masquers, pues actuaban enmascarados: de allí su nombre. Al término de la función se celebraban festejos (revels) en los que también participaban los espectadores. Estaba compuesto por danzas formales o "entries" (entradas) representadas en los intermedios a lo largo de todo el espectáculo teatral. Generalmente eran cinco danzas o entries. Cada una correspondía a un acto de los cinco que componía el masque. La parte central de la obra consistía en tres entries de los cinco intermedios con música y coreografía especialmente compuesta para ser bailada por los "masquers"; una cuarta entrada denominada "revels" (goce, jolgorio) consistía en bailes sociales entre los masquers y el público asistente; la quinta o "antimasque" estaba a cargo de bailarines profesionales caracterizados como personajes cómicos y grotescos inclusive, aves o animales. Estas danzas antimasques, recurrían a contrastes súbitos de tiempo o de ritmo, conformando fragmentos de danzas diferentes.-

Difiere el masque de la ópera y del teatro, en que la acción se desarrolla a partir de la danza y no de las canciones y de la palabra hablada respectivamente. Sus orígenes se encuentran a los bailes de disfraces de la corte de Enrique VIII, consolidándose como subgénero operático durante el reinado de Jacobo I.-

No obstante, que el masque, como lo dejamos dicho, es el precedente de la ópera inglesa (ópera balada) convivieron por más de un siglo juntos. Nunca se unieron aunque se influenciaron recíprocamente, pues iban dirigidos a públicos y estatus sociales diferentes: el masque a la nobleza; la ópera balada a la alta y baja burguesía. Por tratarse de una forma cortesana el masque apenas logró sobrevivir a la guerra civil, la revolución puritana y a la ejecución de Carlos I (1649). Después de la Restauración los masques fueron perdiendo cada vez más su carácter de espectáculos dramáticos para

acercarse al baile de máscaras y, en tiempos más cercanos, se conocieron sólo por haber sido incluidos como números de baile en los libretos de las comedias inglesas. ("La Tempestad" de Shakespeare, por ejemplo). Actualmente y desde el siglo XIX, el masque ha adquirido un carácter especialmente navideño. (Estractado de Alison Latham. Diccionario.)

El masque, corresponde en Francia al Ballet de cour.

Ej.: *"Rosamond" de Arne, "Semele" de Händel.*

V.ad.: *Ballet de court, Mascherata, Pantomima (3ª.acep.), Semiópera, Singspiel.*

Massenet, Julio: Compositor francés (1842-1912) Es el último representante de la ópera romántica francesa.-

Aunque en un principio lo atrajeron los oratorios y las cantatas religiosas, su mayor popularidad la obtuvo en el género operístico. En 1863, gana el Premio de Roma y desde 1878, es profesor de composición en el Conservatorio de París. En 1896, renuncia a su cátedra y a la dirección del Conservatorio, para dedicarse exclusivamente a la composición musical.-

La crítica no fue jamás, ni antes ni después de su muerte, benévola con Massenet por haber sido el creador de un tipo de ópera sentimental y de carácter ligero; término medio entre los efectos teatrales de Meyerbeer y el lirismo de Gounod. Aunque sus obras emanan gracia y elegancia, su afán de agradar y su tendencia a lo sentimental, llevaron a la crítica francesa a calificarlo de ligero, agradable y galante y a la alemana, como un coleccionista de todo lo nuevo que ofrecía la música de la ópera.-

A pesar de estas opiniones, no es posible desconocer que sus tres obras principales: "*Manon*" (1884), "*Werther*" (1892) y "*Thais*" (1984) permanecen hasta hoy, en el repertorio internacional del teatro lírico. La causa de ello se encuentra, al parecer, que el publico de todos los países, cansado de los problemas metafísicos planteado en los dramas musicales, siente una especie de alivio al seguir, directamente y sin comentarios intelectuales, la trama y la música de Massenet.-

Como compositor, se sitúa a Massenet, a medio camino entre las fórmulas terminales del romanticismo francés y las oleadas renovadoras del verismo y de la nueva música alemana.-

MASSIG: (**al.**) Moderado

MATIZ: (En música) **1.** Cada una de las gradaciones que puede recibir una nota al emitirse, sin perder el nombre que la distingue de las demás; **2.**Variante de la intensidad sonora en la ejecución musical para otorgar el carácter requerido a la frase musical y que indica el compositor en la partitura; (allegro, molto, etc.) **3.** Unión, mezcla de sonidos de modo de que sean agradables al oído.-

El matiz junto al fraseo son fundamentales para la expresión rítmica.-

V.ad.: *Mezza voce, Denominaciones*

dinámicas, Dolce, fraseo, Più, Voz, volumen o resonancia de la

matrimonio secreto, El (Cimarosa, Doménico). Ópera bufa en dos actos. Libreto de Govanni Bertati basado en la comedia The clandestine marriage, de David Garrick y George Colman. Estrenada en el Teatro de la Corte de Viena el 7 de Febrero de 1792.-

Don Gerónimo, comerciante enriquecido, con la obsesión de abandonar su estatus social y entroncar con la nobleza, tiene puesto los ojos en el conde Robinson, noble pero sin un centavo, para casarlo con una de sus dos hijas: Carolina o Elisabetta. La primera se ha casado en secreto con Paolino, contable de don Jerónimo. Han transcurrido más de tres meses de la boda y no han podido confesárselo a su padre quien se caracteriza por su mal genio.-

A Paolino se le ocurre casar al conde con Elisabetta, hermana mayor de Carolina, quien estaría feliz con el enlace por la dote que ésta aportaría; felicidad que se extendería a don Gerónimo, pues lograría su mayor ambición: subir de categoría social. Ello lo llevaría, ayudado por el agradecimiento del conde, a perdonarlos por el matrimonio celebrado sin su consentimiento.-

Cuando vuelve a casa don Gerónimo, Paolino le entrega una carta del conde Robinson. Al leerla, contentísimo, llama a toda la familia y les declara que Elisetta ya es una condesa.-

Carolina se burla de la altivez de la vanidosa Elisabetta, que se siente condesa y exige un trato adecuado a su rango. Todos lo atribuyen a envidia de Carolina. La tía Fidalma, la mejor amiga de Carolina, le manifiesta a ésta que no se preocupe, porque luego ambas se casarán. La tila Fidalma, aunque enamorada de Paolino no lo declara abiertamente.-

Poco rato después aparece el conde. Tiene prisa de firmar los esponsales para disponer de la dote. Todos concurren al salón al llamado de don Gerónimo para que conozcan a su futuro yerno. El conde queda impresionado de la belleza de Carolina, cuando se da cuenta de que su futura esposa no es ella sino Elisetta, llama a Paolino a fin de que proponga a don Gerónimo que le cambie la novia, pues prefiere como esposa a Carolina Los esfuerzos hechos por Paolino para que mude de idea son inútiles como asimismo, los que más tarde, hace la propia Carolina.-

Con lo que ha ocurrido, Elisetta que padece de celos, cree que su hermana pretende quitarle el novio y para solucionarlo concurren ambas ante su padre, agregándose a ellas el conde, Paolino, y la tía Fidalma. Todos hablan al unísono por lo que acuerdan que conversen a solas el conde con don Gerónimo. Este al conocer la petición del conde irritado no acepta. Sin embargo, cuando éste declara que si le dan la mano de Carolina está dispuesto a renunciar a la mitad de la dote, don

Jerónimo, estimándolo un buen negocio, se muestra dispuesto, eso sí, supeditándolo a la aceptación de Elisabetta.-

Al encontrarse el conde con Paolino le dice que todo está resuelto: se casará con Carolina. El muchacho aterrorizado y arrepentido de su idea, decide, como un último recurso, recurrir a la ayuda de la tía Fidama, viuda cuyos capitales son utilizados por don Jerónimo para sus negocios; ella al oír a Paolino cree que éste se le está declarando y acepta ser su esposa, lo que le produce un desmayo. En ese momento entra a la habitación Carolina y descubre a su marido atendido amorosamente por su tía, por lo que, cuando quedan solos, lo acusa de tener amores con ella. Después de muchas explicaciones, logra convencerla de lo contrario y al no ver salida a sus problemas optan por huir de la casa en espera de una oportunidad favorable para obtener el perdón.-

Elisetta, que insiste que Carolina es la culpable de tratar de sacarla del medio para casarse con el conde, pide a su padre que ordene su ingreso en un convento. Don Jerónimo accede y da órdenes a Paolino que prepare al efecto una carroza para la mañana siguiente.-

De noche Elisetta, a causa de sus celos, vigila temiendo ser engañada por su hermana. Cuando se abre la puerta de la habitación de Carolina que sale acompañada de Paulino en su fuga, llega a la conclusión de que el conde ha entrado en el dormitorio de Carolina por lo que llama a su padre y a su tía. Al oír la llamada, Paolino y Carolina vuelven a encerrarse en el dormitorio. Al abrirle la puerta de la habitación, Carolina y Paulino salen temerosos explicando que se han casado en secreto y piden perdón de rodillas. Don Gerónimo quiere echarlos en seguida, pero Elisetta, comprendiendo que estaba equivocada, pide también perdón para el matrimonio e igual cosa hace la tía Fidalma señalándole a don Jerónimo que, en caso de que no sea oída, será Paulino el que administre su fortuna.-

El conde Robinson de declara dispuesto a desposar a Elisetta a la que ahora admira por la constancia demostrada para casarse con él y, lo más importante, por la dote completa que recibirá, razón por la cual también se asocia al pedido de perdón. Finalmente, don Jerónimo termina por perdonarlos y hace citar a todos los parientes para la boda de Elisetta y la ratificación del matrimonio celebrado en secreto por Carolina y Paolino.-

MATTINATA: (it. mañana) Canción de la mañana

V.ad.: *Alba, Alborada*

MAZURCA: Danza nacional polaca. Su movimiento es vivo y animado, su compás es de tres cuartos y su ritmo es variable con los acentos colocados a menudo a contratiempo que los danzarines marcan golpeando el suelo con el talón.-

Ej.: *Messieurs, mesdames. Acto II de " Eugenio Onegin" de Tchaikovski*

MEASURE: (ing.) Compás

MEDLEY: (ing.) *v.* Popurrí.

Medea (Cherubini, Luigi) Ópera en tres actos. Libreto de François-Benoit Hoffmann, inspirado en las tragedias de Eurípides y de Séneca. Estrenada en el Théâtre Feydeau de París el 13 de Marzo de 1797.-

Giasone, príncipe de Tesalia, ha abandonado a su esposa Medea a causa de su mal genio; olvidando, que ella le prestó ayuda para obtener el vellocino de oro. Con Medea procreó dos hijos que están con él; todos refugiados en el palacio de Creonte en Corinto. Actualmente, Giasone se prepara para la ceremonia en la cual se proclamará su matrimonio con Glauce, hija de Creonte, su anfitrión.-

Terminada la ceremonia, a la que asistieron los argonautas, que como regalo de bodas le trajeron el vellocino, el jefe de la guardia anuncia que una mujer desea hablar con Giasone. Es Medea que viene a reclamar a su marido.

Este se niega a volver con ella y, ante las amenazas que profiere, Creonte la hace expulsar del palacio. Medea se retira decidiendo vengarse.-

Medea suplica a Creonte que la deje ver a sus hijos al menos por unas horas. Este accede siempre que le prometa irse al finalizar el día. Giasone, que llega al palacio después de participar en una cacería, se sorprende ante la autorización dada por Creonte a Medea y por lo que conversan entre ellos, ésta que los ha oído, deduce que Giasone ama por sobre todas las cosas a sus hijos.-

Fingiendo bondad para obtener a su marido y a sus hijos, planea la muerte de Glauce su rival. Para ello, entrega a Neris su confidente, un manto y una diadema como regalo de bodas a fin de que Glauce la use el día de su matrimonio. Tanto el manto como la diadema están envenenados para causarle su muerte.-

Gracias al regalo y las muestras de cariño demostrados a sus hijos, Giasone permite que sus hijos visiten a su madre. Neris se los trae. Medea está furiosa y llena de odio. Piensa matar a sus hijos pero su instinto maternal se lo impide y por ello, le ruega a Neris que proteja a los niños de ella misma.-

De pronto se oyen gritos. Es Glauce que ha muerto al pie del altar a causa del veneno que contenían los regalos de Medea. Giasone desesperado, junto al pueblo, deciden la muerte de la hechicera. Medea se encierra en el templo con sus hijos. Cuando Giasone y el pueblo llegan a cumplir lo acordado, Medea aparece en la puerta mostrando un puñal ensangrentado. A la pregunta de Giasone del porqué ha matado a sus hijos responde: "eran hijos tuyos" y luego prende fuego al templo que cae sobre ella y el pueblo.-

MEDIA VOZ: *v.* Mezza voce, Sotto voce.

MEDIDA: **v.** Compás.

MEDIUM: (lat. medio): Parte media o central de la tesitura de una voz.-

Mefistófeles (Boito, Arrigo). Ópera en un prólogo, cuatro actos y un epílogo. Libreto del mismo compositor,

basado en Fausto de Goethe. Estrenada el 5 de Marzo de 1868 en el Teatro Scala de Milán.-

En el cielo, las cohortes celestiales entonan un grandioso himno en alabanza de Dios. Cuando llega Mefistófeles lo interrumpen. Es el espíritu del mal. (Es el diablo de la Edad Media, manifestación de una alta espiritualidad, digno rival de Dios del cual es una parte.) Viene hacer a Dios una propuesta: si logra obtener la perdición del viejo filósofo Fausto, si logra seducirlo para que abandone el camino de su destino, se quedará con su alma. En nombre de Dios, los coros angélicos aceptan el convenio.-

En las puertas de la ciudad de Francfort se festeja el Domingo de Pascuas. Todo el pueblo está alegre. Se canta y se baila. De pronto, como un fantasma, aparece un monje vestido de gris de tétrico aspecto. La multitud se asusta, pero luego se reanuda la fiesta. Fausto y su discípulo Wagner, también lo han visto. El sabio es presa de ideas sombrías y vuelve a casa junto a sus libros. El monje ha seguido a Fausto hasta su estudio. Entra y se oculta. El sabio está tranquilo. No bien se entrega a la lectura de la Biblia, el monje gris sale de la penumbra y, quitándose el disfraz, se da a conocer como Mefistófeles, ofrece ser su servidor. Fausto quiere saber como pagará sus servicios. La respuesta es simple. En este mundo Mefistófeles será su siervo, pero en el otro, se trastocarán los papeles. Fausto acepta, pues entregaría su alma por sólo una hora de la dicha que nunca tuvo; dicha que buscó durante toda la vida. Si en esa hora pudiera decir "detente un momento felicidad, pues eres muy hermosa", Mefistófeles podrá tomar su alma ya que la ambición de su vida la daría por satisfecha. El demonio envuelve al doctor en su capa y parten por el mundo en alas del encanto.-

Fausto está transformado. La magia del demonio lo ha rejuvenecido. Se pasea por el jardín de la casa de Marta, madre de Margarita, junto a esta última. Se ha enamorado perdidamente de la joven. Mientras tanto, el diablo distrae a Marta para evitar su intervención facilitando así el incremento del amor. Margarita, inocente y hechizada por Fausto, accede a narcotizar esa noche a su madre, para recibirlo en su dormitorio.-

En la cumbre de la montaña de Harz donde se encuentra la guarida de las brujas, el demonio le muestra a Fausto su reino, a objeto de que sepa de su poder. Diablos, fantasmas, trasgos y espectros se agitan obedeciendo al señor del mal, mientras éste juega con una bola, que representa el mundo. Con desprecio la rompe contra las piedras. Tal es su poder sobre la tierra. De pronto Fausto ve la imagen de Margarita conducida a prisión condenada por asesinato. Lleno de terror observa en torno de su cuello un anillo de sangre. En vano trata el demonio de distraer a Fausto, para quien, su único deseo es estar junto a ella.-

En la prisión, Margarita, delirando,

espera su muerte. Ha sido condenada por haber matado a su madre y al hijo habido con Fausto. Este, con ayuda de Mefistófeles traspasa las puertas de la cárcel, y le ruega que libre a su amada, pues quiere huir con ella. Cuando el demonio los insta a apurarse a abandonar la prisión, Margarita al verlo, rechaza su intento de fuga y ruega a Dios por su alma. Muere cuando el verdugo la venía a buscar. Un coro celestial anuncia su salvación; su ruego ha sido escuchado.-

En la Grecia clásica, a orillas del río Pengos, Elena de Troya y Pantalis entonan poéticos cantos. Las sirenas también cantan al amor. Mefistófeles desea apoderarse definitivamente del alma de Fausto. La belleza de Elena lo hará sucumbir. Elena escucha de Fausto el tributo al "ideal de belleza" que ella encarna. Ello la halaga. Mientras el demonio se aleja en busca de los espíritus que han de apoderarse del alma de Fausto, Elena le satisface sus deseos de amor y de belleza.-

Fausto ha envejecido nuevamente. En su estudio pasa revista a su vida. Mefistófeles que está esperando la hora de su triunfo, le ha enseñado al anciano doctor tanto el mundo como el goce de los placeres. Pero Fausto no ha encontrado el ideal en el amor ingenuo de Margarita ni en el pasional de Elena. No ha gozado de la dicha prometida. "La realidad fue dolor. El ideal sigue siendo siempre el sueño…" Fausto se ha vencido a sí mismo. No soñará ni buscará más la felicidad. Sueña sólo con un futuro hermoso para la humanidad. Fausto lee la Biblia. Sus fuerzas lo abandonan y cierra sus ojos para siempre. Su alma ha sido protegida por los ángeles. La derrota de Mefistófeles es total.-

MELEE D'ARIETTES: (fr. Choque de carneros, de aries) Comedia musical nacida en Francia a fines del siglo XVI.-

Derivada del vaudeville con motivo, al parecer, del avenimiento de la ópera buffa italiana. Sus argumentos eran sencillos referidos a la vida cotidiana satirizándose sus costumbres y convencionalismos sociales, generalmente con un "final feliz". Se componían de un diálogo hablado con intermedios musicales cantados, de melodías de fácil comprensión.-

Ej.: "Le devin du village" de Rousseau, "La rencontre imprévue" de Gluck

V.ad.: Arietta, Buffoneria musicale, Burletta, Musiquette (2ª.acep), Ópera buffa, Ópera cómica, Singspiel, Vaudeville, Telonera.

MÉLICO: (lat. melicus): Relativo al canto.

MELISMA: **1.**Grupo de notas cantadas sobre una sola sílaba o vocal; **2.**Conjunto de notas que forman parte obligada de una melodía, adornándola.-

El melisma es particularmente usado en el canto gregoriano y en el canto flamenco.-

Durante el siglo XVIII, en la ópera italiana, la parte de los melismas llegó a ampliarse hasta el abuso; sin

embargo, éstas, que no eran para los cantantes más que una ocasión para darle brillo a su voz y a su técnica vocal, para los compositores llegó a ser un extraordinario medio de expresión, pues inauguran el arte de la gran variación melódica: las notas radicales se amalgaman con las "notas de adorno" que le completan el sentido y dan lustre a su belleza.-
V.ad.: Adorno, Canto silábico, Fioritura (1ª.acep.), Gorjeo, Ligadura.(1ª. acep.), Notas de adorno, Ornamento, Roulade (3ª.acep.)

MELODÍA: (gr. poesía musical) **1.** Sucesión de sonidos diferentes que tienen una forma musical reconocible que satisfacen al oído y a la inteligencia; **2.** Secuencia de tonos separados en sucesión ordenada conducentes a una conclusión melódica;; **3.** Título para piezas musicales simples; **4.** Pequeña composición de música de cámara a una sola voz con acompañamiento.-
De los elementos que constituyen el lenguaje musical, la melodía es la de más inmediata expresión y comprensión. Por muchos siglos, el lenguaje musical fue puramente melódico, más aún, monódico; es decir, constituido por una sola voz. Sólo hacia el año 1.000 se hacen las primeras tentativas de fusión de voces y de sonidos, tentativas de las que surgieron la armonía y la polifonía. La música popular es, y probablemente siempre lo será, de carácter melódico. Por otra parte, en la misma música polifónica, sea vocal o instrumental, la melodía conserva una preponderancia que no es sino una consecuencia y además, un reconocimiento de su naturaleza expresiva; entendiendo que es expresiva, pues no sólo es el fruto de una verdadera emoción sino además, capaz de conmover.-
V.ad.: *Aire (3ª.acep.), Armonía, Cantábile (3ª.acep.), Canto (2ª.3ª. y 5ª.acep.), Melisma (2ª.acep.), Música ligera, Polifonía, Sólo (2ª.acep.).*

MELODIOSO: Que complace al oído mediante sonidos fácilmente captables.-

MELODRAMA: **1.** Composición escénica entre comedia, drama y ópera que mezcla música y diálogos hablados, recitados, recitados-cantados y cantos de modo alternado; **2.** Forma teatral de palabras recitadas sobre un trasfondo musical, sea en la totalidad de una pieza musical ilustrativa o formando parte de una obra. (A veces el compositor indica el ritmo de la recitación); **3.** Fondo orquestal sobre el cual se desarrolla la acción; **4.** Recitado o diálogo acompañado por la música.; **5.** Sinónimo de ópera; **6.** Drama de acción complicada y espeluznante; **7.** Breve trasfondo instrumental que se toca en el teatro durante una escena hablada.-
En su primera época, no fue sino un concierto de arias precedido por un recitativo, con una escena de conjunto al final del acto.
Este género se popularizó en la segunda mitad del siglo XVIII especialmente por las obras que alternaban el texto hablado y la música, la cual servía, a veces, de fondo de gestos y pantomimas,-

En general, del melodrama podríamos decir que fue una variedad de teatro del siglo XVIII, caracterizada por héroes y villanos, efectos teatrales y escénicos sensacionales, vuelcos en la acción excitantes pero increíbles, etc. Su mayor éxito lo obtuvo en el siglo XIX de modo tal, que algunas óperas de ese siglo, tienen argumentos melodramáticos.-
Ej.: *(1ª.acep.) Escena de la tumba. Acto II de "Fidelio" de Beethoven; (2ª. acep.) Muchas óperas especialmente del siglo XVIII contienen melodramas, tales son por ejemplo: Escena del encantamiento. Acto II de "El cazador furtivo" de Weber; "La hija del regimiento" de Donizetti; "Adriana Lecouvreur" de Cilea.*
V.ad.: *Cantata (2ª.acep.), Continuum (1ª.acep.) Declamado cantado, Lamento (1ª.acep.), Ópera balada, Mimodrama, Monodrama, Parlando, Singspiel.*

MELODRAME: **1.** Momento en que un personaje habla (no canta) en el escenario, mientras suena la música; **2.** Diálogo o soliloquio hablado.-
Ej.: *(1ª.acep.) Dorme, riposa. Escena final de "La Bohème" de Puccini; (2ª. acep.) Escena del calabozo. Acto II de "Fidelio " de Beethoven*
V.ad.: *Melopea, Parlato (1ª.acep.)*

MELODRAMMA: Palabra italiana que describe muchas de las composiciones operísticas del siglo XIX. El término, sugiere un intento de escribir música dramática para la ópera, en lugar de música simplemente melódica.-

MELÓLOGO: Simple declamación no entonada, generalmente acompañada por piano u orquesta.-
V.ad.: *Declamación (1ª.acep.), Declamado cantado, Melodrama (1ª. y 2ª. acep.)*

MELÓMANO: Aficionado a la música.-

MELODISMO: Todo aquello que atañe a las melodías.-

MELOS: Expresión usada por Wagner referida a la línea musical, al pensamiento musical, a la emoción que engendra esta última.-

MELOPEA: (gr.): 1.Canto sin acompañamiento; 2. Declamación musicalizada; 3. Canto monótono.-
V.ad.: *A capella, Declamación, Melodrame (1ª.acep.), Mezzo recitativo, Parlato, Parlando (1ª.acep.) Vocal.*

Menotti, Gian Carlo: Compositor italiano (1911-). Aprendió música con su madre y después de asistir desde niño con su familia, a las representaciones de ópera en el teatro Scala de Milán, demostró su pasión por este género musical. Comenzó a componer cuando apenas contaba seis años de edad. Ingresó al Conservatorio de Milán donde perfeccionó sus conocimientos musicales.-
A los diecisiete años, gracias a una beca, se traslada a EEUU para estudiar en el Curtis Institute of Music de Filadelfia. Desde esa fecha ha vivido allí. A los veintitrés años de edad, escribe su primera ópera importante, "*Amelia goes to the ball",* que tuvo enorme aceptación. Con posterioridad, todas sus composiciones tuvieron igual suerte, en particular "*The médium",* "*The cónsul",*

"*Amahl y los visitantes nocturnos*" haciéndose de la primera una película y de la segunda, traducciones a más de ocho idiomas y una retransmisión televisiva, con motivo de navidades, para todo EEUU(1951). Aunque la composición de óperas ha sido su actividad esencial, ha escrito también varias obras instrumentales.-

Sus óperas, con libretos escritos por él, que conjugan el lenguaje musical moderno con la tradición verista, sobre todo la de Puccini, llaman la atención por su vitalidad y su dramatismo lo que ha significado que se le considere un compositor musical completo.-

MESSA DI VOCE: (it., colocación de la voz) 1. Ejercicio de canto que consiste en la lenta ampliación y disminución del volumen vocal de una nota que se retiene mucho tiempo; 2. Impostación de la voz.-

V.ad.: Articulación (2ª. acep.), Ejercicio (1ª. acep.), Emisión, Filar un sonido, Impostación, Solfeo, Vocalización.

MESSE: (al. fr.): Misa

MESTO: (it. triste) Carácter triste o sombrío de un fragmento musical.- Ej.: Va pensiero sull'ali dorati. (Coro). Acto III de "Nabucodonosor" de Verdi

V.ad.: Cántico (1ª.acep), Elegía, Lagrimoso, Lamento, Plegaria

METAL DE VOZ: **1.** Expresión figurada para denotar el sonido de la voz; **2.** Sinónimo de timbre.-

METAMORFOSIS: Idea musical dominante que reaparece y se transforma en el transcurso de la obra y que, creada por Liszt, la denominó metamorfosis temática.

V.ad.: *Idée fixe, Leit motivo, Motivo reminiscencia*

METAMORFOSIS TEMÁTICA: **v.** Metamorfosis

Meyerbeer, Giácomo: Compositor alemán (1771-1864).De origen judío. Su verdadero nombre, Jacob Liemann Berr, lo cambió a raíz de que un rico pariente, que lo instituyó heredero a condición de que añadiese, a su apellido original, él de Meyer. Su nombre, Giacomo, lo adoptó durante su estadía en Italia. Por la cuantiosa herencia recibida, no conoció jamás privaciones de orden material, máxime que su padre era un rico banquero en Berlín.-

Aficionado, desde niño a la música, estudia con los mejores maestros de Alemania. Sus primeras óperas, que compone, no tuvieron ningún éxito, por lo que se dedicó por un tiempo a dar conciertos de piano. Viaja en 1816 a Italia a estudiar contrapunto, donde conoce las obras de Rossini que lo influirán fuertemente, lo que se manifiesta en las óperas que escribe entre los años 1818 y 1822. En 1823 vuelve a Berlín donde compone, en contestación a los reproches de Carl María von Weber de que sólo practicaba el estilo italiano, una ópera en idioma alemán la que no fue representada. Durante el lapso de seis años, su actividad de escritor de óperas, se interrumpe; no así, la de compositor de salmos, marchas, música vocal, danzas, etc.

En 1826, se establece en París donde compuso su primera obra de éxito permanente: *"Roberto el diablo"(*1831). Cinco años después la siguió su obra más aplaudida: "*Los Hugonotes".* En el intertanto y a raíz de estos éxitos le confieren títulos honoríficos y condecoraciones.-

Viaja a menudo a Berlín, ciudad en la que compone óperas, marchas y cantatas, sin dejar por ello, su contacto con París donde es un gran señor de la vida del arte, un protector de jóvenes talentos y el compositor de mayor fama.-

En el teatro de la Ópera de París, obtiene en 1849, un éxito clamoroso con la ópera "*El Profeta*", último de sus grandes triunfos, pues sus óperas siguientes, no la alcanzaron en magnitud y "*La africana"* fue representada después de su repentina muerte.-

Meyerbeer, fue el máximo representante de la Gran-ópera romántica del siglo XIX. Esta denominación de Gran-ópera la recibe, por reunir, los medios de decoración del ballet, de los conjuntos vocales y de la instrumentación en una sola unidad teatral. Tal vez, unidad solamente externa, ya que no se incluye en ella, el tema y la música que los acompaña.-

El estilo de Meyerbeer es ampuloso, con una teatralidad externa construye, más que siente, escenas efectistas. Muchos personajes, muchas comparsas y coros, acciones muy movidas, dramáticas, choques de pasiones, luchas de amor y de odio caracterizan el estilo. Sabe hacer música eminentemente teatral, su técnica y dominio de las masas y de la escena es extraordinaria. Mucha grandilocuencia y no menos dramatismo contrastan con sólo algunas escenas de enorme efecto que justifican la estima que tuvo en su época.-

Supo Meyerbeer, satisfacer los anhelos y el gusto del público, para lo cual lo sacrificaba todo, incluso la música, para conseguir un determinado efecto teatral, una impresión en el público perfectamente prevista e intencionada. A pesar de ello, no hay que olvidar que fue el más grande "técnico", el más grande virtuoso en la composición de óperas surgido en su historia. Guardando las correspondientes diferencias, debemos reconocer que Meyerbeer, Verdi y Wagner forman una unidad como expresión artística de su época, Los tres son los más grandes compositores del drama musical del siglo pasado.-

MEZZA VOCE: (it. media voz) **1.** Forma de cantar con la mitad del volumen; **2.** Volumen contenido del tono: mitad de la intensidad vocal.

La mezza voce supone que el sonido debe poseer un timbre dulce y aterciopelado.-

V.ad.: *Cantabile, (4ª.acep.), Canturrear, Matiz, Mezzo piano, Ornamento, Sotto voce, Sul fiato.*

MEZZO ACUTO: v. Soprano lírica

MEZZO FORTE: Matiz dinámico que significa no tan fuerte.-

V.ad.: *Denominaciones dinámicas.*

MEZZO PIANO: Medianamente fuerte, más bien suave.-
V.ad.: Mezza voce

MEZZO RECITATIVO: (it. medio recitado) Especie intermedia entre el recitativo y el arioso.-
Está formado por frases irregulares que en todo caso sirven fielmente a la expresión dramática.-
Ej.: *Cena de Guillot y las artistas. Acto I de "Manón" de Massenet; Escena del calabozo. Acto II de "Fidelio" de Beethoven*
V.ad.: *Arioso, Declamado cantado, Parlando, Recitativo, Sprechgesang.*

MEZZOSOPRANO: Voz femenina intermedia entre la soprano y la contralto, que no alcanza las notas agudas de la primera ni las graves de la segunda. Su extensión normal va del La2 al La4. Su tesitura es Do3 a Do4.
Al declinar la práctica de la castración, este registro comenzó a existir como categoría independiente a fines del barroco y a comienzos de clasicismo, En efecto, fueron abordadas por las mezzosopranos la casi totalidad de los papeles escritos para los castrados después de su descenso. Antes, y no obstante existir esta voz en la ópera barroca, los tratadistas de la época las consideraban contraltos, pues sus características era muy parecidas: amplitud del registro inferior con resonancias de pecho muy marcadas y su timbre oscuro. En resumen entre estas dos voces existe una relación similar entre la de bajo y la de barítono.-
En el plano teatral, representan personajes adultos aunque no ancianos; normalmente madres de aquellos que tienen los roles de tenores y/o sopranos.
Las necesidades teatrales del romanticismo que exigían un mayor realismo en las situaciones dramáticas, especialmente en los conflictos entre dos mujeres, otorgaron a las mezzosopranos un mayor relieve.-
V.ad.: *Voz, carácter o timbre de la, Voz, tessitura de la*

MEZZOSOPRANO-ACUTO: **v.** Mezzosoprano Lírica.

MEZZOSOPRANO DE COLORATURA: Es la más aguda de este registro. Es fácil confundir este registro con él de soprano dramática, salvo por su característica: gran agilidad vocal en la interpretación de sus personajes.-
Fueron abordados por esta categoría de cantantes la casi totalidad de los papeles escritos para los castrados después de su declinación.-
Ej: *Giovanna Seymur en "Ana Bolena" y Sara en "Roberto Devereux", ambas óperas de Donizetti; Romeo en "Los Capuletos y los Montescos" de Bellini.*

MEZZOSOPRANO-DRAMÁTICA: Su extensión es de un Sol2 a un Do5.
Es de timbre más oscuro que la mezzosoprano-lírica poseyendo mayor mordiente que ésta. Su tessitura es semejante a la soprano-dramática. Sus particellas exigen una voz amplia y potente con graves sólidos y agudos firmes.
Ej.: *Condeza Geschwitz en "Lulú" de Berg; Giovanna Seymur en "Ana Bolena" de Donizetti.*
V.ad.: *Voz dramática*

MEZZOSOPRANO LIGERA: Se encuentra en un punto intermedio entre las mezzosoprano -dramática y la lírica, por lo que es fácil confundirla con la una o la otra. Su extensión va del Si bemol 2 al Do sostenido 5.
La representación de sus papeles exige generalmente de un gran virtuosismo por lo que se le hace necesaria la posesión de una gran destreza vocal.-
Ej.: *Carmen en la ópera homónima de Bizet; Annina en "El caballero de la rosa" de Richard Strauss*
V.ad.: *Agilidad, Soprano falcón.*

MEZZOSOPRANO LÍRICA: Muy próxima a la soprano-dramática.
Posee un grado más en cada uno de los factores que caracteriza a ésta, exigiéndoseles una gran agilidad vocal en la interpretación de sus personajes y una gran flexibilidad y capacidad para emitir sonidos flautados.-
Ej. *Cherubino en "Las bodas de Fígaro" de Mozart, Octavian en "El caballero de la rosa de R. Strauss.*
V.ad.: *Agilidad, Flautado*

MIMODRAMA: **1.** Drama sin texto hablado, pero con fondo musical; **2.** Espectáculo teatral mudo.
V.ad.: *Monodrama, Pantomima*

MINUÉ: Antigua danza francesa de ritmo ternario que aparece en el siglo XVII y al parecer es derivada de danzas más antiguas aún.-
Ej.: *Minué de los fuegos fatuos. Parte II de "La condenación de Fausto" de Berlioz; Minueto, Acto III de "La mujer silenciosa" de Richard Strauss; Dalle due a le tre. Acto II. Cuadro I de Falstaff" de Verdi; La cidarem la mano. Prólogo de "Don Giovanni" de Mozart.-*

MISSE EN ESCENA: **(it.)** Puesta en escena.
Es el resultado del trabajo del escenógrafo y del Régiseur que demuestran, con ello, la manera y el estilo en que se representa una obra teatral.-
V.ad.: *Coreografía, Escenógrafo, RÉGIE, Régiseur.*

MISURA: (it.) *v.* Compás

MODERATO: (it. moderado) 1. Señal para aminorar la velocidad del tempo; 2. Tempo entre el allegro y el andante; 3. Indicación de movimiento
V.ad.: *Tempo.*

MODULACIÓN: Paso de una tonalidad a otra durante una pieza musical con ayuda de variaciones y secuencias armónicas.-
Por consiguiente, modular significa pasar de un tono a otro paulatinamente; no de un modo brusco y repentino.-
V.ad.: Ornamento, Passagio, Transición.

MOLÓLOGO: **v.** Melodrama

MONODIA: (gr. una sola voz) 1.Canto para una sola voz, con o sin acompañamiento. (Si existe acompañamiento este es al unísono o a la octava); 2. Estilo de composición vocal o instrumental: (una voz principal caracterizada por la continuidad de la línea melódica constituye lo esencial de la obra, mientras que las restantes tienden a asumir la función de acompañamiento).

Este estilo, sustituyendo poco a poco a la polifonía, dio nacimiento al recitativo y al aria que encontramos en la ópera.-

Esta forma de canto fue desarrollado por la Camerana Fiorentina. Al principio constaba de líneas melódicas simples con contornos y proporciones que seguían las inflexiones del habla y los ritmos del texto. La melodía era acompañada por bajo continuo apoyado por un instrumento musical bajo. En el siglo XIV, se llama asimismo monódico el canto con acompañamiento instrumental más elaborado para distinguirlo y contraponerlo al polifónico.-

"Se experimentó con este principio en la música vocal de cámara desarrollando un estilo de canto en que las palabras se entonaban silábicamente prestando especial atención a su ritmo declamatorio natural. Dos aspectos musicales fueron de mucha importancia: uno, que las palabras que manifestaban emoción podían embellecerse (ornamentos) para resaltar su significado y, dos, el recurrir como acompañamiento, a un laúd o a un clavecín. Así mismo, se exploró diversos recursos de expresividad armónica para señalar especialmente estados de ánimo tales como las disonancias por ejemplo. Igualmente, se estableció un ritmo básico para sustentar los ornamentos introducidos por el cantante. Si bien el resultado era muy alejado del concepto musical griego significó un elemento fértil para la evolución de la ópera" (Monodia. Pág. 974-975 Alison Latham Diccionario).-

La monodia fue de gran importancia en las primeras óperas. En el prefacio de "*Eurídice" (1600)* Peri, su compositor, afirmaba que para alcanzar la fuerza emotiva de la música era necesario "imitar el discurso con el canto mediante el estilo amatorio" situado entre la canción y el lenguaje hablado.-

Después del siglo XVII la monodia se extendió de Florencia a Italia primero y al resto de Europa después.-

V.ad.: *Aria, Estilo representativo, Camerana Florentina, Monotonía, Monólogo, Número (1ª.acep.), Obbligato (1ª.acep.), Recitativo, Solista, Solo (1ª.acep.), Vocal.*

MONÓDICO: **v.** Monodia

MONODRAMA: Obra dramática u ópera en la que participa sólo un personaje: actor o cantante.-

Ej.: "La voz humana" de Poulenc; "Erwantung" de Schönberg

V.ad. *Monodia (1ª.acep.), Monólogo*

MONOFONÍA: Melodía sin acompañamiento

V.ad.: Homofonía, Monodia, Polifonía

MONÓLOGO: Pieza teatral de carácter solista, en que habla o canta un solo personaje.-

Ej.: *Ehi pagio… L'onore Ladri. Acto I de" "Falstaff" y Credo in un Dio crudel. Acto II de "Otelo", ambas óperas de Verdi; Giusto cielo'n Che feci. Acto III de "Adriana Lecouvrer" de Cilèa.*

V.ad.: *Canturrear, Monodia,(1ª. acep.) Monograma, Obbligato,(2ª. acep.) Recital, Soliloquio, Solo (2ª. acep.)*

MONOTONÍA: **1.** Uniformidad. (Falta de variedad en la voz, en la música, en el lenguaje, etc); **2.** Recitación de un texto en un tono sin cambio alguno.-

Monteverdi, Claudio: Compositor italiano (1567-1649).Se le considera el padre de la ópera. Es uno de los compositores más representativos de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, como creador de madrigales y de óperas.-

Ya en 1587, publicó su primer libro de madrigales, lo que le valió ser llevado a la corte de Mantua, donde sirvió desde 1590 a 1612. Fue Maestro de Capilla de la Catedral de San Marcos de Venecia, empleo que conservó hasta su muerte. A pesar de sus funciones eclesiásticas, fue la ópera, por sobre todo, lo que hizo de este compositor, un personaje de primer plano en la historia de la música. Durante su estadía en la Corte de Mantua, publicó, ya en el nuevo estilo monódico, las óperas: "*Orfeo"(*1607), "*Il ballo Della Ingrate*" y "*Ariadna",* como asimismo varios libros de madrigales y los "Scherzi musicali". En San Marcos de Venecia compuso "Il combattimento di Tancredo e Clorinda", el primer oratorio profano de la música.-

De acuerdo a su lema: "Sea la palabra señora de la armonía y no su esclava", Monteverdi profundizó todo lo expresivo en la ópera y trató y obtuvo, dar a las notas musicales y a los sonidos, la fuerza narrativa de la palabra. Para ello, viendo que era imposible conseguir estos efectos sólo con las consonancias en uso único en ese tiempo, y que únicamente producían impresiones de placidez o de tristeza; empleó las disonancias como asimismo los diversos grados de movimientos, pues antes no se usaban, salvo el lento y el medio. Con esto, pudo realizar su idea de hacer sentir con la música, al igual que los estados turbulentos, los de la más dulce paz, consiguiendo así iniciar la creación del drama lírico.-

Por otra parte, conforme a su lema antes señalado, introduce en la ópera el recitativo como antecedente del arioso, que es también creación suya, todo lo cual, conjuntamente con el "estilo concitato" (estilo interpretación dramático-demostrativo de agitación espiritual), igualmente creado por él, significó el más grande avance que tal vez ha tenido la ópera en su historia.-

Todo lo expuesto recientemente, Monteverdi lo plasma en "*Orfeo*" que fue de inmediato un triunfo. La música hablaba, por fin, un lenguaje directo, emocionante y persuasivo. Los recitativos y los ariosos tenían una potencia dramática irresistible; la declamación cantada daba al texto un relieve sorprendente y los acentos trastornaban a los oyentes por su precisión y vigor. El drama lírico acababa de salir, totalmente armado, del cerebro de un músico genial.-

Monteverdi emprendió de inmediato la creación de una segunda ópera: "*Ariadna"* de la cual, no se tiene más que el emocionante "La-

mento", escrito, si se da fe a la leyenda, ante el lecho fúnebre de su esposa.-

Numerosas obras líricas siguieron a las óperas recientemente nombradas. De ellas, sólo existen las dos últimas: "*El retorno de Ulises a la patria"* (1641) y "*La coronación de Popea" (*1642); óperas que han confirmado su valor en las recientes representaciones dadas en nuestros días.-

MORBIDEZZA: (it. dulzura, suavidad). Indicación para que un pasaje se cante o toque con delicadeza y dulzura.-

Ej.: *Música para Desdémona en "Otello" de Verdi o para Madama Butterfly en ópera homónima de Puccini*

V.ad.: *Dolce.*

MORDENTE: (it. mordiente) **1.**Pequeño adorno melódico que consiste en la introducción de una o más notas precediendo a la que se ha de adornar; **2.** Alternancia sencilla o doble de una nota con su anterior.-

Este adorno está formado habitualmente por tres sonidos: la nota real, la nota inmediatamente inferior y la nota real repetida.-

V.ad.: *Apoyadura, Batimento (1ª. acep.), Coloratura (2ª.acep.), Nota auxiliar, Ornamento, Soprano dramática, Timbre, Trino, Voz*

MORENDO: (it. muriendo, desvaneciéndose): Indicación de que la música ha de perder fuerza y si es necesario velocidad, hasta la extinción del sonido.-

V.ad.: *Calando, Decrescendo, Denominaciones dinámicas, Diminuendo, Estinto, Perdendosi, Raddolcendo, Ritardando, Sfumare, Smorzando, Tempo.*

MOSSO: (it.) Agitado. Movido. Indicación de movimiento.-

MOTIVO: 1.Figura melódica o rítmica breve y reconocible que ocurre una y otra vez en una composición, como elemento unificador; 2. Término utilizado especialmente para indicar la subdivisión más pequeña posible en el análisis musical; 3. Frase o fragmento musical que sirve de fuente e inspiración en el desarrollo de una obra, o parte de la misma, o que indica una idea musical.-

El motivo se distingue del tema por ser generalmente fragmentario, o más breve que este último, pues los motivos suelen derivarse de los temas. Así un tema puede tener varios motivos. Aun sólo dos notas pueden constituir un motivo si son lo suficientemente características, melódicas y rítmicas.-

V.ad.: *Exposición, Figura, Leitmotiv, Motivo reminiscencia, Ostinato, Pasaje, Tema (1ª.acep.)*

MOTIVO CONDUCTOR: v. Leitmotiv

MOTIVO REMINISCENCIA: Tema recurrente en una ópera identificado con un personaje, emoción, etc., pero no necesariamente sometido a transformación como puede serlo el leitmotiv.-

El término se refiere a un tema o cualquier idea musical que se repite sin modificaciones durante la ópera y que sirve para identificar a un personaje o para crear recuerdos en su memoria. Es un antecedente precursor del leitmotiv.

Ej.: El motivo del "asunto prohibido" en "Lohengrin" de Wagner
V.ad.: *Idée fixe, Leimotiv, Metamorfosis, Ostinato.*

MOTO: (it.) Movimiento. Impulso.-

MOVIMIENTO: 1. Grado de velocidad en la ejecución musical; 2. Cada una de las partes sucesivas de las composiciones musicales; 3. División primordial autónoma de una gran composición que generalmente tiene, cada una de ellas, una indicación separada de velocidad, de allí su nombre.-
Una composición extensa sin ninguna de tales divisiones se dice está "en un solo movimiento".-
V.ad.: *Parte (2ª.acep.), Slargando*

Mozart, Wolfgang Amadeus: Compositor austríaco (1756-1797) Nace en Salzburgo. Su padre, violinista del Obispo de esa ciudad, pudo proporcionarle una cuidada educación musical. A los seis años de edad, emprende con su padre, su maestro y también su representante, un viaje artístico que lo lleva a Viena; dos años después, emprende su primera gira de concierto en la que visita Londres y París, ciudad, esta última, donde escribe sus primeras composiciones. El triunfo es absoluto. Se le admira como pianista, organista y compositor.-
En sus primeros aportes a la ópera, sigue la línea italiana, en especial a la de la escuela napolitana. Una temprana incursión a Italia, a los trece años, y además, con una tercera gira artística a Mannheim y París, completa sus estudios, por así decirlo. Cuando llega a Italia es un perfecto compositor de óperas italianas, aproximándose a la ópera seria. Rectifica pronto el rumbo, corrige el modo de enfocar el drama buscando la veracidad escénica, abandona los lugares comunes y la retórica de la trama, insuflando vida a la arcaica concepción de la ópera seria. El resultado se aprecia en "*Indomeneo rey de Creta*", estrenada en Munich en 1781.-
Como el objeto de este libro es la ópera, seguiremos concentrando nuestra atención en este género musical, sin que ello signifique, en modo alguno, desconocer el genio musical de Mozart.-

El éxito de "*Indomeneo rey de Creta*", trajo consigo que el emperador José I, le propusiera la composición de un sigspiel. A su petición, compone su primera obra maestra clásica: "*Un rapto en el Serrallo" (1782),* obra que lo erige en el creador de la ópera alemana, pues la aparta del sigspiel, al darle la envergadura adecuada a la parte musical.-
Con Lorenzo Da Ponte, como libretista, en 1786, escribe "*Las bodas de Fígaro"* de la que se ha dicho que "es la ópera más revolucionaria que se haya escrito para la escena lírica, así como la compuesta en forma perfecta, justa y lograda". La segunda obra de este género es "*Don Giovanni",* nuevamente con libreto de Da Ponte, donde se plantea la tragedia del superhombre contra el cual, se rebela la comunidad para restablecer el orden social. La última ópera de este grupo, representa-

da en 1791, fue "*La flauta mágica*", en que dramatiza la misma idea: el principio del derecho y del amor al próximo simbolizado por el sabio Sarastro.-

En el intertanto, compuso, con la colaboración del mismo Da Ponte, "*Cosi fan tutte",* comedia operística, cuyo tema es la infidelidad conyugal.-

Como compositor dramático, empieza Mozart como un músico tradicional de la ópera italiana, a cuyo estilo retorna a veces, en los intervalos entre la aparición de sus obras cumbres y también, como en las óperas por encargo, por ejemplo "*La clemenza di Tito*".-

Así como Gluck en sus óperas se circunscribía al libreto, al que la música debía subordinarse; Mozart, como músico, fiel a su lema "la poesía debe ser siempre la hija más obediente de la música", logra, por medio de la música, la caracterización de los personajes, en forma tal, que sólo con unas cuantas notas musicales, les otorga el carácter y los sentimientos que en ese momento lo embargan. "Con sólo una línea melódica dibuja el perfil de un ser lleno de deseo o de angustia".-

muchacha astuta, La (Orff, Carl). Ópera en un acto dividido en seis escenas. Libreto del compositor basado en el cuento de los hermanos Grims, La hija lista del granjero. Estrenada en Frankfurt el 20 de Febrero de 1943.

Cuando araba su pequeña heredad, un campesino encontró un mortero de oro al que le faltaba la mano de moler. Su hija le aconseja que no divulgue el hallazgo, pues lo culparán de haberse dejado para sí la mano del mortero. Lo que justamente ocurrió. En efecto, no obstante las advertencias, se lo cuenta al rey quien lo hace encarcelar, ya que no cree en las explicaciones dadas por el campesino de no poseer la mano de moler.-

El rey sabe que la hija del campesino es muy astuta. La hace citar y le promete dejar en libertad a su padre si le contesta correctamente estas tres adivinanzas: "Alguien llega sin andar, volar, ni cabalgar" (un pez, en la red). "Unos pajarillos que saltan sin cesar comiéndose los dineros de quien los caza" (Los dados del juego). "Una piedra que flota en el agua" (La mentira). La muchacha las contesta fácilmente por lo que el rey, admirado, se casa con ella convirtiéndola en reina.-

Una pareja de vagabundos desea hacer caer en una trampa al rey y le dicen que un hombre llegó con un burro a una hostería y, al poco rato, llegó otro con una mula que la ató junto al asno. A la mañana siguiente, nació un burrito y como a éste fue acogido como hijo por la mula, su dueño adujo que el recién nacido era suyo. El dueño del asno perdió el pleito al fallar en su contra el rey. Sin embargo, por consejo de la reina, el perdedor del juicio extendió en la plaza del pueblo, una red. Preguntado por el rey la causa de ello, le contestó que lo hizo por indicación de su esposa, pues ya que

ésta les había manifestado que "si de una mula puede nacer un asno, también puede una red, extendida en la plaza, pescar un pez".-

El rey intuyó que en este caso se encontraba metida la mano de su esposa, lo que le estaba prohibido, y la echa del palacio. Como le profesa cariño, la faculta que lleve consigo lo que más quiere. La reina, en la comida hace beber al rey un narcótico que lo sume en un profundo sueño. Luego lo mete dentro de un arcón y se lo lleva.-

Cuando el rey despierta, se encuentra dentro del arcón en el campo y junto a su esposa, la que le dice que lo trajo del palacio porque "era lo que más quería".-

mujer sin sombra, La (Strauss, Richard). Ópera en tres actos. Libreto de Hugo von Hoffmannsthal. Estrenada en la Ópera de Viena, el 10 de Octubre de 1819.-

Durante una cacería, el Emperador siguió a su halcón rojo. Este lo guió a una hermosa gacela que, herida por una de sus flechas, se convirtió en una bellísima doncella, pues ella, hija del rey de los espíritus llamado Keikobad, poseía la facultad de adoptar la apariencia física que deseara. Enamorados, se casaron de inmediato. El Emperador la guardaba celosamente, viviendo totalmente aislados de los seres humanos, salvo la Nodriza, y entregados por entero a su amor.-

El matrimonio no tuvo hijos, pues la Emperatriz carecía de sombra (aquí rasgo humano y allá, en el reino de los espíritus, símbolo de maternidad) y, por lo tanto, no podía ser madre. Por otra parte, acorde a una antigua ley universal, el hombre que se hubiere casado con un espíritu se convertía en piedra si en el plazo de un año no lograba engendrar un hijo. La mujer, por su lado debía volver de donde vino: al reino de los espíritus.-

Keikobad, padre de la Emperatriz, ha ido enviando mensualmente mensajeros a la nodriza recordándole el lapso que queda para que se cumpla la ley universal.-

En el palacio imperial, mientras el Emperador ha ido a cazar y la Emperatriz duerme, el duodécimo mensajero del rey le advierte a la nodriza que sólo quedan tres días para el vencimiento del fatídico plazo. De inmediato despierta a la Emperatriz quien angustiada, pues ama a su esposo, le pide a la nodriza que la lleve al mundo de los hombres en busca de una sombra.-

Aprovechando que el Emperador se encuentra ausente, la nodriza la conduce, en el mundo humano, a la choza del tintorero Barak, hombre muy trabajador que ama a su mujer, mucho más joven que él, la que no le ha dado ningún hijo. Viven con ellos tres hermanos del tintorero: uno jorobado, uno tuerto y el otro manco, que son causa de las riñas entre los cónyuges.-

A la llegada de la Emperatriz y de la Nodriza, pobremente vestidas, la situación del matrimonio es sumamente tensa, pues ella no quiere los hijos que él desea y sólo sueña

con riquezas y un amante joven y bello.-

Tan pronto como Barak va al mercado, las recién llegadas prometen a la mujer toda clase de riquezas y de poder, a cambio de la cesión de su sombra y, como prueba de la veracidad de sus dichos, la hacen mirarse en un espejo mágico donde ella se ve ricamente vestida, rodeada de esclavas y cortejada por un bello joven. La mujer acepta el trato en principio y solicita tres días para resolver en definitiva. Durante esos días la Emperatriz y la Nodriza le trabajarán como criadas.-

En su labor, ambas mujeres obran maravillas. En la comida para Barak, la Nodriza pone en la sartén varios peces que, al sentir el calor del fuego, hacen oír las voces de los "niños no nacidos" que imploran madre y hogar. A la tintorera le remuerde la conciencia por el trato cuyo plazo para firmarlo está por terminar. Pero es tarde para volver atrás, máxime que el lecho matrimonial ha sido dividido en dos por las palabras mágicas de la Nodriza. A la vuelta de Barak y sus hermanos, cenan felices la comida preparada y éste, al encontrar la cama dividida en dos se inquieta, pero cansado se queda dormido confiando que su amor conquistará al final el alma dura de su mujer; mientras en la ciudad se oye el canto de los guardianes, alabando al amor y a la maternidad.-

En la noche siguiente, la nodriza hace caer al tintorero en un profundo sueño a objeto de que su mujer pueda recibir al amante que permutará por su sombra y así se aleje cada vez más de su marido. Todo esto, ante el espanto de la Emperatriz que ve el juego que destruirá el hogar y el alma limpia y noble de un hombre, todo para que ella logre su felicidad. Cuando llega el amante, la mujer arrepentida y para evitar traicionar a Barak, lo despierta. En la tercera noche, última antes de la toma de decisión de la mujer, ésta se enfrenta a Barak y se acusa de adulterio (que no ha cometido) y de haber vendido su maternidad a la joven criada por lo que carece de sombra. El tintorero pide a sus hermanos que atrapen a su mujer y la coloquen frente a la hoguera, tanto para verle la cara ya que cree que enloqueció, cuanto para enterarse si proyecta una sombra. Los hermanos la traen gritando que su cuñada carece de sombra. Barak quiere matar a su esposa; sus hermanos lo tratan de impedir. A un gesto de la Nodriza, una espada llegada por el aire cae en sus manos. Desprendiéndose de sus hermanos quiere consumar la muerte de su mujer que en ese momento lo ama con una intensidad que nunca ha sentido al comprender el amor, la bondad y la paciencia que con ella ha tenido a sus negativas de hacer el amor. Por ello, se arroja a los pies de su marido dispuesta a recibir el castigo. La Nodriza señala que es el momento de apoderarse de la sombra de la tintorera y que en esto, no intervenga, pues ocurre que los "niños no nacidos", desean que su

padre los vengue. La Emperatriz, desoyéndola, con un grito, renuncia a la sombra.-

A este grito, entre truenos y relámpagos, se abre la tierra y una gran ola lo cubre todo. La nodriza ha hecho aparecer una barca y en ella navega con la Emperatriz.-

Mientras tanto, en el palacio, frente al pabellón de caza, el Emperador ve regresar a su esposa seguida por la Nodriza. Comprende que vuelve de "los hombres" y loco de celos, sin valor para darle muerte, huye al bosque para llorar.-

La Emperatriz duerme intranquila. Ha soñado que su marido corre perdido entre cuevas y pasadizos los que al final se lo tragan. Comprende que su sueño simboliza la muerte y con ella se manifiesta el mundo de los espíritus.-

En unas habitaciones subterráneas, que asemejan a las de una cárcel, apartados e ignorándose se encuentran Barak y su mujer. Ambos se aman recíprocamente como nunca y suspiran el poder volver a estar juntos. Oyen una voz que desde arriba los llama, siguiéndola llegan al exterior.

De las aguas surge una barca que lleva a la Emperatriz y a la Nodriza al tribunal presidido por Keikobad. No obstante que la Nodriza intenta impedir que la Emperatriz se presente, ella sin temor continúa su camino, pues desea unir cuanto antes su destino al de su marido. Un mensajero se acerca a la Nodriza y le anuncia que el castigo, por no haber cuidado con fidelidad a su pupila, es el de volver para siempre al mundo de los hombres, que ella odia. Esta huye y se desploma en la barca que la conduce río abajo.-

A la luz de los relámpagos, Barak y su mujer se buscan, sin verse, llamándose.-

La Emperatriz se presenta para ser juzgada. Implora a su padre una sombra. Un guardián del templo le invita a beber agua de la vida con la que la sombra de la tintorera será suya y el Emperador se salvará. La Emperatriz, no obstante ver a su marido petrificado conforme a la antigua ley universal, y oír los gritos de Barak y de su mujer buscándose, se niega a beberla renunciando a su propia felicidad, pues ella no puede obtenerla a costa de esa pareja.-

En ese momento el triunfo es de ella. Desde lo alto del templo cae su sombra. El Emperador revive y abraza a su mujer. Se escucha el coro gozoso de los "niños no nacidos".-

Barak y su mujer, que por fin se encuentran, se estrechan en un abrazo.-

mujeres curiosas, Las (Wolf-Ferrari, Ermanno). Ópera en tres actos. Libreto de Luigi Sugana, basado en la obra homónima de Carlos Goldoni. Estrenada en el Teatro Metropolitano de Nueva York, el 3 de Enero de 1912.-

Los burgueses de Venecia han fundado para ellos, el "Club Social de los Amigos" cuyo objeto es "estudiar, conferenciar y agudizar la sutileza del espíritu". Sin embargo,

su verdadera función es la de estar tranquilos entre buena comida y mejor bebida. Por ello, en la parte superior de la puerta del club hay un letrerito que señala: "No se admiten mujeres". Y no es que se admitan a la sociedad sólo a "enemigos" de las mujeres, por el contrario, en honor a la verdad, muchos de ellos se encuentran entregados a placeres inocentes, propios de su posición social y totalmente ajenos a asuntos del sexo. Incluso, se permiten hacer excepciones a aquellos que se encuentran ajenos a la tiranía de sus esposas, como por ejemplo, el "niño modelo" Florindo, prometido de Rosaura, que sólo forma parte del club para ganarse la buena voluntad de su futuro y rico suegro, Octavio.-

Ahora bien, es sabido en la ciudad que las esposas e hijas de los socios del club social están llenas de ansiedad para saber que ocurre en esas reuniones. Como sucede desde la constitución de la sociedad, siempre se han buscado motivos para celebrar con comida y bebida un acontecimiento. Hoy, es para festejar el próximo matrimonio entre Florindo y Rosaura. Se encargaron las compras y la organización a Pantaleone y a su hábil criado Arlequín quien se las da de enemigo del sexo débil sólo para complacer a sus amos, cuando en realidad, se encuentra enamorado de Colombina.

En casa de Octavio, Beatriz y Rosaura, esposa e hija, comentan los secretos del club que deben ser tales para hacer desaparecer con frecuencia a su esposo y novio, imaginando las cosas más descabelladas ayudadas por los comentarios de las cónyuges de otros socios, en especial, de Eleonora esposa de Lelio y de su criada Colombina. No obstante, las escenas que han hecho a su marido Octavio y a su prometido Florindo, sólo les ha permitido conocer la "seña" de la amistad y la hora de la reunión que se llevara a efecto esta noche.-

Con la ayuda de Colombina y Arlequín y después de obtener las llaves del bolsillo de uno de los socios, las mujeres convienen en entrar todas a la casa secreta, salvo Rosaura, pues podrían encontrar algo "inconveniente" y poco "edificante" para una señorita. Por ello, van llegando de a poco a la calle enfrente de la casa del club. Cuando se han reunido todas irrumpen en la casa del círculo de amigos. Su sorpresa no tiene límites. Los supuestos "juerguistas" están disfrutando de una suculenta comida.-

Al ser descubiertos por sus esposos, éstos perdonan la curiosidad de sus mujeres y la velada termina con un baile íntimo donde reina la alegría.-

MULETILLA: **v.** Estribillo

MURMULLO: **1.** Ruido ligero que emana de los órganos vocales; **2.** Por extensión, ruido de las aguas, del viento, del follaje, etc.

MÚSICA: 1. Arte de combinar los sonidos y los ritmos; 2. Expresión de lo bello por medio de elementos sonoros.-

MÚSICA BUCAL: Tipo articulado de canto sin palabras.
Se usa generalmente para acompañar una danza cuando no se cuenta con instrumentos.-
V.ad.: *Boca cerrada, Coloratura (1ª. acep.), Vocalizzo.*

MÚSICA DE CÁMARA: Aquella composición instrumental, no destinada a la orquesta ni al teatro, compuesta para un pequeño número de músicos, cada uno de los cuales generalmente ejecuta su parte.
A principios del siglo XVII el nombre de música de cámara fue de uso corriente para indicar cualquier música profana, vocal o instrumental, en oposición a la música religiosa o de iglesia. Desde el siglo XVIII, esta designación queda limitada a aquella compuesta para una pequeña orquesta apropiada "a los departamentos de los grandes señores y ejecutada con sobriedad y elegancia como es propio de un arte de salón distinto de otras obras destinados a otros oyentes y espectadores".-
Actualmente, comprende agrupaciones instrumentales no más allá del doble de un quinteto, y así, en sentido más restrictivo, en cuanto al número de ejecutantes, fue entendida la música de cámara en los siglos XIX y XX.-
V.ad.: *Cantatilla, Melodía (4ª. acep.), Noctuno (2ª.acep.), Ópera de cámara, Orquesta de cámara-.*

MÚSICA CONCERTADA: Nombre genérico asignado a aquellas piezas musicales donde participa más de una persona.
Existen según el número de participantes: dúos, tríos, cuartetos, etc. Si participan todos lo personajes, se denomina concertado.-
V.ad.: *Concertado (2ª.acep.), Ensemble.*

MÚSICA CONCRETA: Es aquella producida por sonidos y/o ruidos tomados de la vida real y no por instrumentos musicales.-
Ej.: *Ruidos producidos por los Nibelungos al golpear sus martillos sobre los yunques. Acto III de "El oro del Rhin" de Wagner; Símil de la herrería. Acto final del "Barbero de Sevilla" de Rossini.-*

MÚSICA DESCRIPTIVA: 1. Es aquella que describe, evoca o alude de otra forma una fuente no musical, por ejemplo, un poema, un paisaje, una novela, un cuadro o una experiencia emotiva explícita; 2. Ilustración por medio de la música de ideas sugeridas por la letra de una canción o de alguna otra composición vocal.

MÚSICA INCIDENTAL: Música que no es esencial para el desarrollo del argumento y que, la más de las veces, no guarda relación alguna con él, tales como marchas, bailes, música de fondo para monólogos, diálogos, etc.-
V.ad.: *Divertimiento (7ª.acep.), Episodio.*

MÚSICA LIGERA: Aquella que presupone que no requiere de la total concentración del oyente.
V.ad.: *Ligera*

MÚSICA PROGRAMÁTICA: Expresión que describe algunos tipos de creaciones sonoras de inspiración extramusical.

Esta música responde a una trama, argumento o programa. También, a un cuento, leyenda, epopeya etc.

MÚSICA DE TEATRO: Series de trozos de música escrita para servir de introducción, de entreactos y para acompañar escenas habladas de una comedia, de un drama, de una tragedia, etc.-
Estas composiciones, fueron frecuentes en el repertorio sinfónico ordinario y muy empleadas, desde los siglos XIV, en la representación de misterios hasta los siglos XV y XVI, época en que fueron escritos e interpretados numerosos dramas acompañados de música. En el siglo XVIII esta música es frecuentemente mencionada en los ensayos del Ballet de Cour primero, y en los ballet integrantes de las Operas-ballet después.-
V.ad.: *Ballet de cour, Ópera-ballet, Pastoral (2ª.acep.),*

MÚSICA VOCAL: Música que se expresa materialmente con la voz: hablando, cantando, recitando, etc.-

MUSICI: v. Castrado

MÚSICO*:* **1.** Persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor; **2.** En la ópera italiana primitiva, travesti.
V.ad.: *Aficionado*

MUSICOLOGÍA: Estudio de la música en sus aspectos históricos, teóricos y comparativos, a excepción de aquella aplicada o ejecutada.-

MUSIQUETTE: **1.** Pequeña y ligera pieza musical generalmente de un acto. **2.** Vocablo empleado como sinónimo de vaudeville y de pequeña opereta.-
Fueron más o menos comunes en Francia de mediados del siglo XIX.-
V.ad.: *Buffonería musicale, Intermezzi buffo, Mêlée d'ariettes, Ópera buffa, Pasticcio, Vaudeville, Telonera.*

MUTACIÓN: Cambio de registro que ocurre en la voz del niño al llegar a la pubertad.-

Musorgski, Modesto Petrovich: Compositor ruso (1839-1881) Hijo de un terrateniente, pasó parte de su juventud en el campo. Ya entonces tenía gran cariño a los campesinos, lo que era excepcional en esa época, en cualquier persona de su clase. Las primeras lecciones de piano que recibió, se las dio su madre y, posteriormente, siguió su aprendizaje en el Instituto de San Petersburgo (1849). Tres años más tarde, ingresa a la carrera militar, haciéndose popular, en los salones de la alta sociedad de San Petersburgo, por sus ejecuciones pianísticas. Familiarizado, desde niño, con las expresiones folklóricas de su tierra, toma contacto con los propugnadores de la naciente música nacional e integra junto a Balakirev, Borodin, Cui y Rimsky-Kórsakov, el grupo de los cinco. Deja el ejército y los círculos sociales que lo asquean por su superficialidad y, llevado por su vocación, se acerca más, se funde con su pueblo. Grandiosas visiones lo acosan y le causan angustia el carecer de técnica y de instrucción teórica

para encausarlas y darles forma definitiva.-

En 1861, a causa de la reforma agraria, la familia de Musorgski, perdió toda su hacienda, por lo que se vio obligado a ingresar al servicio público. En ese tiempo, obtuvo de Balakirev le diera clases de composición. Este le enseñó lo poco que a este respecto sabía, por faltarle también una enseñanza básica y metódica; no obstante fue él, quien que ejerció la mayor influencia musical en Musorgski.-

Vive miserias físicas y psíquicas. Busca alivio en el alcohol para el olvido de su presunta incompetencia artística. Mientras su cuerpo desfallece, por los excesos de la bebida y sin ayuda, pues sus amigos lo fueron abandonando uno a uno, concibe obras grandiosas: sus óperas "*Boris Godunov", "Khovanchina",* dejando muchas otras sin terminar. Escribe, también innumerables canciones, piezas para piano entre ellas el ciclo "Cuadros de una exposición" y el poema sinfónico, "Una noche en el monte Calvo".-

Murió el día que cumplía cuarenta y dos años, en medio de la pobreza y en presencia únicamente de algunos enfermeros del Hospital de Pobres de San Petersburgo.-

Musorgski, en sus óperas y especialmente en "*Boris Godunov*", penetra en la sensibilidad rusa, con sus escalas, ritmos y melodías obtenidas del folklore y tradición de su país. Le da un papel protagónico y especial a las masas populares insertas en la realidad social, y este papel protagónico se traduce en la gran riqueza coral que se encuentra en sus composiciones. Al estimar que la música es la expresión de la palabra humana, su mayor preocupación es la palabra y la utiliza en el mundo de la ópera. Subordina la melodía a la idea, acompañándola de una armonía y una instrumentación de extraordinaria eficacia.-

A raíz de lo recientemente expuesto, usa en muchos pasajes el recitado cantado con el que trata de interpretar el idioma normal, él de todos los días, de sus personajes para descubrirles su mundo interior.-

N

NACIONALISMO: En música, movimiento iniciado en la segunda mitad del siglo XIX que se caracterizó por un fuerte énfasis en elementos y recursos nacionales de la música.-

Después de la revolución francesa, cada pueblo al querer reafirmar sus propios valores y tradiciones, convierten las obras musicales, entre otras manifestaciones artísticas, en portavoces de este sentimiento nacionalista especialmente en el siglo XIX. Los países, al tomar conciencia de sus particulares características, intentaron buscar sus expresiones musicales en su propio folklore, liberándose así de la servidumbre musical extranjera. Este movimiento tuvo por base, la idea de que el compositor debe hacer de su obra una expresión de rangos nacionales y étnicos, recurriendo para ello, a melodías populares, a ritmos de bailes nacionales y escogiendo escenas de la historia y de la vida de su país como argumentos de óperas y de poemas sinfónicos, etc. A menudo, se traduce en el uso consciente de elementos que pueden ser reconocidos como pertenecientes a su propia nación con el objeto de generar sentimientos patrióticos.-

El nacionalismo, se considera como un fenómeno propio de la música de países, que tratan de rechazar el dominio de estilos o de músicas internacionales o de otras naciones, especialmente limítrofes.-

NACHSCHLAG: (al.)1. Ornamento musical de los siglos XVII y XVIII, que consiste en unir una o varias notas breves a una nota principal precedente; 2. Nombre dado a las dos notas finales que generalmente se tocan al terminar un trino.-

Las notas de ornamento constituyen un movimiento melódico apartado de la nota precedente y deben ejecutarse como parte de él, antes de la siguiente nota principal. Si la tonalidad de la nota ornamental y de la siguiente nota principal es la misma, la nota ornamental toma el nombre de "anticipación". Así "Nachschlag" es exactamente lo contrario de "apoyadura" que es un movimiento melódico hacia la siguiente nota principal y parte de ella. En la música francesa de los siglos XVII y XVIII, la forma más común de Nachschlag es el "agrément" llamado también "aspiración" o "plainte".-

V.ad.: Agrements, Anticipación, Apoyadura, Aspiración, Plainte

NACHLASSEND: (al): Calmado

NACHPIEL: **(al.)** Postludio

NARRACIÓN: **v.** Racconto (2ª.acep.)

NARRADOR: Personaje que cuenta la historia en una obra dramática.-

En las óperas antiguas se hacía generalmente en declamado-cantado.
Ej. "Edipo rey" de Stravinski, "El rapto de Lucrecia", Britten
V.ad.: Relator

NASAL: v. Voz nasal

NATURALISMO: v. Verismo

NEGRO SPIRITUAL: v. Spiritual

Nicolai, Otto: Compositor alemán (1810-1849). En su niñez, su padre viudo, profesor de canto, que deseaba convertir a su hijo en un niño prodigio, dio inicio a su educación musical. El trato que le daba era opresivo y violento, lo que determino que Otto, a los dieciséis años, abandonara el hogar marchando a Koenigsberg. Poco después se trasladó a Stargard, donde el Consejero de Justicia, impresionado por su talento musical, lo tomó bajo su protección, enviándolo a estudiar en Berlín. Allí, terminado sus estudios, estrenó una sinfonía que pasó desapercibida. No ocurrió lo mismo, con la "Obertura de Navidad" (1833) con la que obtuvo un éxito considerable, lo que le valió la obtención del cargo de organista en la capilla de la Embajada de Prusia en Roma. En esa ciudad permaneció siete años, obteniendo un sólido conocimiento de la ópera italiana y de su técnica vocal e instrumental.-
En 1837, obtuvo el cargo de director de la orquesta de la Ópera de Viena, pero al cabo de un año retornó a Roma. El éxito de sus óperas italianas, "Enrico II "(1839), Il templario"(1840), "Il proscrito" (1841), lo convirtieron en el celebrado maestro de Bellini.-
Se instaló en Viena donde influyó decididamente en la vida musical, organizando series de conciertos. En esa ciudad, comenzó a trabajar su mayor éxito, " Las alegres comadres de Windsor" cuyo texto está basada en la obra homónima de Shakespeare, ópera que terminó y estreno en Berlín en 1849. Fatalmente murió dos meses después mientras dirigía un concierto.-
Estas alegres comadres de Windsor, tienen el mismo argumento que "Falstaff" de Verdi, pero en la forma de una ópera cómica alemana. Sus diálogos hablados fueron reemplazados más tarde por recitativos.-
La música de las óperas de Nicolai tiene influencias italianas y alemanas, Donizetti y Verdi en las primeras y Mozart y Beethoven en las segundas. Se propuso aunar el estilo italiano con el alemán, de acuerdo con lo expresado por el propio Nicolai. De todas sus obras, actualmente se escucha la obertura de "Las alegres comadres de Windsor" la que ha llegado a ser una obra común en el repertorio en muchos programas de concierto.-

Nina, (ossia la pazza per amore) (Paisello, Giovanni) Ópera en dos actos. Libreto en francés de Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, traducida al italiano por Giuseppe Carpani y Gionanni Lorenzi. Estrenada en el Teatro Belverde de San Lucio (Palacio de Caseta) el 15 de Junio de 1786.-

Nina, dulce hija del Conde, ha perdido la razón debido a la muerte de su amado Lindero. Esta tuvo por causa un duelo sostenido con un rival y pretendiente de Nina Impuesto por el Conde.-

La gobernanta de Nina designada para que la cuide, le explica la causa de su locura a Giorgio, antiguo tutor del Conde y a otros miembros de la servidumbre a fin de que la ayuden en su labor. El estado mental de Nina es tal, que sólo a ratos está consciente y, en ellos, sigue esperando el regreso de Lindero, pues para ella está vivo. Por otra parte, no quiere ni siquiera oír mencionar a su padre. Este es presa de remordimiento por el nefasto resultado de imponerle a su hija un pretendiente. En la oportunidad que decidió acercarse a Nina para confortarla, ésta no lo reconoció.-

En sus ratos de semi inconsciencia, Nina se pasea por el jardín siempre pensando en su amado y algunas veces, visita a los campesinos del pueblo cercano al castillo.-

De pronto Giorgio se presenta ante el Conde con la noticia de que los guardias han detenido a un joven que rondaba cerca de los muros del castillo. Es Lindero, que durante el duelo sólo quedó gravemente herido. Recogido por amigos fue cuidado hasta que se repuso totalmente de sus heridas. Rondaba los muros del castillo dudando de presentarse ante el Conde ante el temor de no ser bien acogido. El Conde emocionado le brinda su amistad. Por él se entera Lindero de la triste realidad de lo acaecido con Nina a raíz del duelo.-

Se decide que la visite, no obstante los efectos que ello le puede producir el ver a Lindero. Así ocurre. En un principio Nina no lo reconoce, pero poco a poco al oír sus palabras va recordando, hasta que se produce su total curación. La felicidad del Conde y demás personajes es inmensa, pues se alegran por el próximo matrimonio entre Lindero y Nina.-

Nixon en China (Adams, John). Ópera en dos actos. Libreto de Alice Goodman. Estrenada en Houston (EEUU) el 22 de Octubre de 1987 en el Grand Ópera. Basada fundamentalmente en las diferencias culturales y filosóficas entre los EEUU y China. Llevándolas por el lado cómico, la ópera acentúa estas diferencias.-

En el primer cuadro del primer acto, Nixon explica que su viaje ha sido perfecto y sin complicaciones. Sin embargo, la música revela lo accidentado que fue.-

En la segunda escena, se ve una burda caracterización de Kissinger en la oficina de Mao Tse-Tung.-

En el segundo acto, escena final, la última noche de Nixon en Beijing; todos duermen en camas individuales y cada uno de los mandatarios sueña con su glorioso pasado en el poder. Mao sobre la revolución cultural; Nixon sobre sus hazañas bélicas. Chou En Lai resume que es lo que verdaderamente ha pasado en ese período y que es lo que ha sido

bueno y provechoso,-
Fuera de la habitación el frío se refleja sobre la hierba.-
(Extraído de "La discoteca ideal de la ópera" de Alier, Heilbron y Sanz Riviere)

NOCTURNO: 1. Sinónimo de serenata; 2. Fragmento instrumental ejecutado por la noche, al aire libre o bajo la ventana de la persona que se quiere festejar u honrar, 3. Composición musical de carácter taciturno para una reducida orquesta, que contiene una serie de pequeños fragmentos separados unos de otros y destinados crear una atmósfera de noche; característica del romanticismo; 4. Canto a dos voces de carácter análogo a la romanza, 5. Fragmento musical de movimiento lento y de expresión sentimental con ornamentos melódicos y a menudo, con una aceleración de movimiento en la parte central.-

Ej. (1ª.acep.)Vous qui faites l'endormir. (Mefistófele) Acto IV de "Fausto" de Gounod; (2ª.acep.) L'amour est un Flambeau. Acto II de "Béatriz y Bénédicto" de Berlioz; (4ª. acep) Nocturno bajo la luz de la luna. Acto I de "Billy Budd" de Britten.

V. ad: Alborada, Romanza (1ª y 4ª. acep.), Serenata.

Norma (Bellini, Vicenzo). Ópera en tres actos. Libreto de Felice Romani basada en la tragedia homónima de Alejandro Soumet. Estrenada en la Escala de Milán el 26 de Diciembre de 1831.-

Bajo la encina sagrada de Irminsal, al pie de la cual se encuentra la roca druídica que sirve de altar, los guerreros galos esa noche imploran ayuda a su dios Irmán, para sacudirse del yugo de los romanos que dominan el país. Reclaman la presencia de Norma, gran sacerdotisa y profeta, para que les indique si ha llegado la hora de iniciar una nueva guerra con su enemiga: Roma.-

Nadie sabe, salvo Clotilde, amiga y consejera de Norma, que ésta ama a Pollione, procónsul romano y Gobernador de las Galias, con quien ha tenido dos hijos violando su obligación de castidad. En Pollione, sin embargo, su amor a Norma se ha extinguido por completo. Ama ahora a la hermosa sacerdotisa Adalgisa que corresponde a su cariño.-

Acude al altar Norma, rodeada de sacerdotisas y altos dignatarios, entre otros el Gran Sacerdote Orovesa, su padre. Allí la sacerdotisa pide paz y paciencia. Roma caerá, dice, no abatida por la pujanza de las armas de los galos sino a consecuencia de su propia corrupción. Les ruega que se retiren, que ella los volverá a congregar frente al altar, tan pronto como la divinidad lo demande.-

Al quedar sola bajo el árbol sagrado, Norma confiesa a los dioses su dilema: debe castigar al enemigo con la guerra, pero su amor por Pollione se lo impide, máxime que éste sería la primera víctima.-

Al retirarse Norma, al mismo lugar acude Adalgisa a rezar a los dioses, pues desde que ama a Pollione un profundo conflicto agita su alma,

ya que comprende que entregar su amor a un romano no sólo viola su voto de castidad sino también la convierte en traidora a su patria. Sus plegarias son interrumpidas por la llegada de Pollione a quien, a sus palabras, le responde que lo ama y que huirá con él al día siguiente cuando viaje a Roma, adonde ha sido llamado. Acuerdan reunirse antes de la fuga.-

Clotilde lleva a Norma a sus hijos a fin de que los oculte, pues temen que sean descubiertos, pues su existencia, es un secreto.-

Norma se lamenta que Pollione vaya a abandonarla con motivo de su viaje a Roma, pues estima que no volverá. Como escucha que alguien se acerca a su habitación, le pide a Clotilde que lleve consigo a los niños y los esconda. Es Adalgisa que viene a confesarle su amor por un romano y a pedirle consejo. Norma mira con cariño y compasión a Adalgisa recordando su propio amor y le promete ayuda pero, cuando le pregunta el nombre de su cariño y Adalgisa señala a Pollione, que en esos momentos entra en la habitación, se desploma entre sollozos y reproches. Adalgisa se aparta también de Pollione, que traicionó a su amante y madre, de sus hijos.-

Los hijos de Norma duermen plácidamente. Esta, enloquecida, le viene a la mente la idea de matar a Pollione y a sus hijos comunes expiando sus asesinatos en el fuego: la pena para toda sacerdotisa que rompe el voto de virginidad. Para llevar a cabo su cometido avanza hacia ellos con la daga levantada. Su mano tiembla. El amor maternal vence al deseo de venganza e impotencia por el amor perdido. Con gran esfuerzo se calma. Pide a Clotilde que saque del cuarto a los niños y le solicita que haga venir a Adalgisa. En cuanto llega la joven, Norma le implora ayuda, pues ha decidido morir. Le ruega se case con Pollione y críe a sus hijos como si fueran suyos. Adalgisa se niega aduciendo que por ningún motivo se casará con él a raíz de lo sucedido. Irá, no obstante, al campo romano y hablará con Pollione, con el sola finalidad de exigirle que vuelva al lado de Norma y de sus hijos.-

Norma espera en el altar la vuelta de Adalgisa con la esperanza de que Pollione regrese arrepentido a su lado. Pronto, sin embargo, se entera por Clotilde, que la misión de ésta no dio resultado, ya que, entre otras cosas, Pollione amenazó a la sacerdotisa con raptarla si no se iba buenamente con él.-

Norma, enfurecida, se precipita al árbol sagrado. Por fin ha llegado la hora de la venganza sangrienta: la hora de la guerra anhelada por tanto tiempo por el pueblo druída. Da tres golpes con la espada sobre el escudo que cuelga de la encina sagrada. Es la señal convenida. Desde todos lados concurren al altar el pueblo y los guerreros. La gran sacerdotisa anuncia la voluntad de los dioses, lucha a muerte con el enemigo.-

En ese momento se anuncia que un

romano ha sido sorprendido penetrando en el templo violando las leyes divinas. Lo traen los guardias. Es Pollione que intentaba raptar a Adalgisa. Preso y maniatado lo presentan ante Norma. Al fin lo tengo en mis manos piensa y le explica su venganza: no sólo morirá en la hoguera sino además con él la sacerdotisa traidora. En vano suplica Pollione por la vida de Adalgisa. Los galos aprueban la muerte del procónsul y de la sacerdotisa que no cumplió con sus deberes. De inmediato Norma se despoja de su manto y de la corona de verbena, símbolo de las vírgenes druidas, exclamando: la sacerdotisa traidora soy yo. Explica, al pueblo reunido, sus amores con Pollione, que ha tenido de él dos hijos y que irá a la hoguera junto con el profanador del templo. Confía a su padre el cuidado de sus hijos y camina a la hoguera junto con Pollione quien ha comprendido, ante su próxima muerte, la calidad de la mujer que había despreciado y lo sublime del amor que Norma tiene por él.-

NOTA: **1.** Cada uno de los sonidos en cuanto está producido por una vibración de frecuencia constante.**2.**Un solo sonido de un tono y duración dados. **3.** Signo escrito o representación gráfica que expresa lo indicado en los números anteriores.-

La forma y nombre de las figuras de notas ha variado y varían según los sistemas de notación. Estas figuras expresan a la vez la entonación (por su posición en el pentagrama), la duración (por su forma, o bien la situación del sonido en la escala) y su valor (con relación a una unidad de tiempo prefijado). De acuerdo con el sentido de la notación, las notas reciben el nombre del sonido que representan según sea el sistema de notación adoptado, ya sea el A,B,C, etc., en la notación alfabética o, el de do, re, mi, fa, etc., en la terminología guidoniana.-

V.ad: Falsa nota, Frase, Pauta

NOTA DE ADORNO: Variedad de grupos de notas, o de notas aisladas añadidas a las notas esenciales para acrecentar la gracia tanto en la música vocal como en la instrumental.-

V.ad.: Acciacatura (1ª.acep.), Adorno, Ornamento, Melisma, Nachschlag.

NOTA AUXILIAR: Nota de paso que en lugar de conducir a una nota distinta, regresa al tono del cual partió.-

V.ad.: Grupetto, Mordente, Nota de paso, Trino

NOTA DE FLOREO: **v.** Nota de adorno

NOTA DE PASO: Nota de conexión entre dos acordes y que no pertenece a ninguno de ellos.

V.ad.: Nota auxiliar

NOTACIÓN: Escritura musical sea por signos, letras, números, etc.

Es el modo de representar gráficamente los sonidos en forma tal que el ejecutante pueda reproducir exactamente con la voz o el instrumento el pensamiento musical del compositor.-

La notación ha cambiado según los períodos y los géneros de música.

Muchos pueblos, dotados desde épocas muy antiguas de un sistema de música, no tuvieron una notación; por ejemplo, en oriente: la música, siria, caldea, árabe, etc. En la antigüedad fueron los griegos quienes inventaron un conjunto de notación, la que fue adoptada posteriormente por los latinos entre ellos, para el canto litúrgico, aplicándose al poco tiempo a los cantos profanos en lengua vulgar.-
V. ad: Nota (3ª.acep.), Partitura, Pauta

NOVELA MUSICAL: Se designaba así en Francia hasta fines del siglo XVIII aquellas óperas de carácter eminentemente narrativas.-
V.ad.: *Leyenda lírica, Ópera lírica.*

novia cambiada, La: v. novia vendida, La.

novia vendida, La (Smetana, Bedrich) Ópera en tres actos. Libreto de Karen Sabina. Estrenada en su versión definitiva el 25 de Septiembre de 1870 en el Teatro Provisional de Praga.-

Durante la fiesta de primavera, en la plaza de una aldea de Bohemia, el pueblo canta y baila alegremente. Sólo María se encuentra apenada, pues ese día conocerá al novio que le han elegido sus padres. No sabe ni quiere saber quién es, porque ama a Juan. Este, que está allí con ella, la consuela diciéndole que, en todo caso, ella tendrá la última palabra. Para calmarla, le narra su juventud: a la muerte de su madre, su padre volvió a casarse y, como su madrastra le hizo imposible su permanencia en la casa, prefirió probar suerte en otros lugares. Solamente ahora ha encontrado con ella el cariño y éste es toda su fortuna. Por esto, le ruega tenga presente su amor en la hora de su elección.-
Poco después entra en la aldea el casamentero Kesal, encargado de unir en matrimonio a Wenzel, hijo del rico Micha, con María. El padre de ésta, casi no ha puesto reparos a las proposiciones, pero sí su madre, Katinka. Ella, como mujer, mira más allá del aspecto material y le llama la atención que Wensel no haya concurrido a la reunión personalmente. No obstante que Kesal describe elogiosamente la figura y virtudes de su representado, el posible novio, María rechaza su matrimonio con Wenzel. A pesar de esta negativa, Kesal no se rinde. Procurará que Juan renuncie a María.-
A la taberna de la aldea, llega Wenzel que es tartamudo y retrasado mental. Allí se ha reunido un grupo de jóvenes, entre los que se encuentra Juan, celebrando la llegada de la primavera. A Wenzel se le aproxima María que, sin decirle quién es, le expresa que la novia que le han elegido tiene fama de ser un demonio por lo que, con toda seguridad, con ella va a ser infeliz. Logra así, hacerlo desistir de la boda.-
Mientras tanto, y durante la conversación de María con Wenzel, Kesal se ha aproximado a Juan para obtener que renuncie a su novia. Juan acepta, previo pago de trescientos florines y con la condición

de que únicamente el hijo de Micha se casará con María. Kesal, cree que sus honorarios están en su bolsillo máxime cuando deja establecido que Wenzel, el hijo de Micha, se debe casar con María. Se firma el documento y Juan recibe el dinero. El pueblo, enterado del trato, se indigna con Juan que ha vendido a su novia.-

A la plaza del pueblo ha llegado un circo. Wenzel se ha enamorado de la bailarina Esmeralda. Ocurre que el actor que asume el papel de oso salvaje se ha emborrachado haciendo peligrar la función de la noche. La bailarina, aprovechándose de la admiración que ella le despierta a Wenzel, lo convence que se disfrace de oso prometiéndole ser suya en agradecimiento. Wenzel acepta feliz.-

Los padres de Wenzel descubren perplejos no sólo la negativa de su hijo de casarse con María, sino también el papel que asumirá en el circo.-

Cuando María aparece, Wenzel la reconoce como su consejera. Al saber del trato celebrado por Juan y Kesal, pide la dejen sola para reflexionar. Cuando llega Juan la encuentra llorando. El desconsuelo de la novia vendida se contrapone con la alegría de Juan de la que nadie entiende. Kesal, que pasa a su lado pregunta a María si está dispuesta a casarse con el hijo de Micha. Juan contesta por ella afirmativamente y le explica a María que él es hijo del primer matrimonio de Micha. Su padre lo reconoce a pesar de la indignación de su madrastra. Cumpliendo el compromiso, Juan se casa con María ante la alegría de sus amigos y la indignación de Kesal que maldice de su suerte.-

NÚMERO: **1.** Canción o aria ejecutada en "solo", por varios cantantes o por un coro en una obra operística;.**2.** Piezas de canto; **3.** Componentes instrumentales de óperas antiguas.-
V. ad.: Monodia (1ª.acep.), Número cerrado, Número musical, Solo (1ª.acep.)

NÚMERO CERRADO: Intervención solista o coral que se destaca del conjunto por su carácter casi independiente en una ópera, que suele concluir con una serie de acordes.
Cualquier aria, dúo, trío, etc., es en esencia un número cerrado.-
V.ad.: Drama musical (2ª. acep.), Número musical

NÚMERO MUSICAL: Denominación dada a cada uno de los números en que estaban divididas las primeras óperas.-

La denominación número musical tiene su origen en que en las partituras, los compositores anteponen un número antes de cada sección.-

Estos números, que estaban claramente delimitados y diferenciados unos de otros, se les denominaba a cada uno de ellos, número musical. En su mayoría se intercalaban entre esos "números", textos hablados (óperas alemanas o francesas) o recitativos (óperas italianas). Se consideraban como números musicales las arias, duetos, tercetos, y coros como también las oberturas y otros fragmentos musicales.-

V. ad.: Escena (5ª. acep.), Ópera de números.

NUMEROPER: **v.** Ópera balada. Ópera de números.

O

OBBLIGATO: (it. obligado) **1.**Término para aludir a una voz o a un instrumento que tiene un papel forzoso, poco común o especial en una pieza musical y que, por lo tanto, no puede omitirse sin desvirtuarla totalmente; **2.** Acompañamiento destacado en un aria confiado a un solista de la orquesta cuyo intervención comenta o se opone al sentimiento expresado por el cantante; **3.** Solo instrumental que acompaña a la voz casi como un solista vocal; **4.** Lo que canta o toca un músico como miembro principal de un conjunto; **5.** Trozo o parte de una obra musical de la que no puede prescindirse.

Lo contrario es "ad libitum". A causa, seguramente de una mala comprensión el término "obbligato" ha llegado a significar una parte acompañante que puede ser omitida, lo que ha traído confusiones. Al respecto se puede decir que generalmente es obligatorio en la música antigua y facultativo en la música más reciente.-

Ej.: *(1ª, 3ª, y 5ª. acep) Flauta en la escena de la locura Acto final de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti; Trompeta en el Aria final de "Rinaldo" en la ópera del mismo nombre de Händel; Violín en el Acto final de "La traviata" de Verdi; Mandolina en el Acto II de "Don Giovanni" de Mozart.-*

V. ad.: *Accompagnato (2ª.acep.) Acompañamiento obligado, Aria con instrumento obligado, Aria concertante.*

OBERTURA: (it. apertura) **1.** Obra sinfónica que precede al primer acto de una ópera, de un oratorio o de cualquier otro espectáculo musical; **2.** Forma musical propia a la que no sigue ninguna presentación teatral.-

Su historia es interesante. Comenzó por unos simples acordes fuertes o toques de atención para que el público se dispusiera a escuchar el espectáculo que se iniciaba. Posteriormente tales acordes o toques de atención fueron sustituidos por una breve "fanfarria" que servía de introducción a estos primeros dramas musicales y siempre con la idea de inducir a los espectadores a escuchar la ópera que estaba por iniciarse. Más tarde, esta fanfarria fue sustituida por una composición instrumental llamada "sinfonía" y algunas veces "tocata". Luego estas piezas musicales fueron desarrolladas en una corta sonata. Aun no guardaba relación alguna con la ópera a la cual precedía. Finalmente, esta relación con la ópera fue observada en forma más íntima, anunciando al oyente los rasgos generales

de la música que servirá de base a la acción que se va a desarrollar a continuación.-

Se acostumbra clasificar las obertura modernas en tres categorías: A) En forma de sonata construida sobre dos o tres temas principales expuestos después de una breve introducción lenta. Es el tipo común de las oberturas de concierto; B) Obertura popurrí, que no tiene otra forma que la que resulta del orden de los temas extraídos de la ópera que la sigue y, C) Obertura temática, en la que los temas extraídos de la ópera forman con ella un todo musical sólidamente organizado.-

Actualmente en muchas óperas modernas se ha suprimido totalmente la obertura; en otras, se ha buscado innovaciones como la inclusión de partes cantadas detrás del telón o delante de él y varias más.-

Atendiendo a su estructura los textos describen dos clases principales de oberturas: la francesa (Lento – allegro – lento) y la italiana (Allegro – lento – allegro).

La obertura francesa, en su forma convencional, se caracteriza por un comienzo grave, en ocasiones solemne y majestuoso que desemboca en una sección viva y rápida que generalmente acaba con una recapitulación musical resumida de la primera parte o sección. Después de estas dos secciones finaliza con un movimiento lento moderado o bien con la recapitulación completa de la primera sección. La obertura italiana, que nació en Nápoles a fines del siglo XVII, las tres secciones, se convirtieron en tres movimientos casi independientes y completamente desarrollados complementadas por una introducción lenta Esta obertura, en la ópera seria, los movimientos segundo y terceros se fueron reduciendo paulatinamente para después desaparecer.-

Hasta mediados del siglo XVIII, la conexión entre la obertura y la música de la ópera que la seguía era muy vaga. Es con Gluck que la obertura adquiere definitivamente un tinte dramático asociado intermitentemente a la ópera que se va a desarrollar a continuación. Es por eso que la ópera del siglo XIX trata de ofrecer el resumen de aquello más característico del drama. Propia también del siglo XIX es la obertura concierto o pieza sinfónica a la que no sigue ningún drama o espectáculo. Es el caso de aquellas compuestas por Mendelsshon, Beethoven, Brahms, Berlioz, etc. Mas tarde, es Wagner que crea la obertura que se enlaza formando un todo orgánico con el drama: es el preludio wagneriano. Finalmente, entre los compositores de ópera modernos, la obertura decae y desde Verdi casi se suprime por completo.-

Ej.:" El rapto del serrallo" de Mozart; "El barbero de Sevilla" y Guillermo Tell de Rossini", "Los maestros cantores de Nuremberg" de Wagner; "Fidelio" de Beethoven (no así la obertura definitiva); "Mazeppa" de Tchaikovsky; "El caso Makropoulos" de Janacek, etc.

V. ad.: Entrada (4ª.acep.) Fanfarria (1ª.acep), Introducción (3ª.acep.)

Preludio (2ª.cep.) Prólogo, Sinfonía, Toccata, Vorspiel.

OBSTINADO: v. *Ostinato*

ocaso de los dioses, El (Wagner, Richard). Tercera jornada de "El anillo de los Nibelungos"

En la cima de la roca de las valkirias en el lugar, donde rodeada por el fuego, yacía dormida Brunilda, las nornas (parcas del mundo clásico) diosas del destino, tejen con dificultad el hilo de la suerte. Comentan los acontecimientos que han ocurrido anteriormente (expuestos en las dos jornadas anteriores) Con angustia, conversan que Wotan ha cortado el fresno que sostiene el mundo y su madera fue amontonada alrededor del Walhalla, para que arda cuando llegue el día del fin de los dioses. De repente, dejan de hablar, pues el hilo del destino se ha roto: el eterno saber de las nornas ha terminado, y con el alba, se van donde su madre Erda.-

Amanece. Los dos amantes se juran amor eterno. Brunilda despide a Sigfrido que, deseoso de nuevas hazañas, va hacia el mundo a demostrar su valor. Como prenda de su amor deja a Brunilda el anillo, cuyo verdadero significado y poder ambos ignoran.-

Mientras tanto, en el palacio de los guibijungos a orillas del Rhin, sede del rey Gunther, un anciano débil y vanidoso, soltero a pesar de su avanzada edad, conversan su hermana Gutruna y Hagen hijo de Alberico. Hagen, torvo y perverso les relata la historia de Sigfrido y Brunilda; guardándose su vínculo, aconseja al rey que se case con Brunilda valiéndose de Sigfrido que es el único que puede atravesar el fuego. Al efecto, es necesario hechizarlo con la belleza de Gutruna y, si no bastara, con el filtro mágico que él ha preparado con el que Sigfrido quedará sujeto a ella para siempre. Este es el plan que propone para obtener el anillo por el que llora su padre, y alrededor del cual gira, en círculos cada vez más estrechos, el destino de los dioses.-

(Como se recordará Alberico renunció al amor para obtener el tesoro del Rhin. Estos hijos: Hagen y Gutruna nacieron de una relación de amor por dinero con una prostituta Grimhit; personaje que no figura en "El anillo de los Nibelungos").-

Casi de inmediato de terminada esta conversación se oye el cuerno de Sigfrido que en una barca viaja por el Rhin. Al presentarse en el palacio, Hagen lo invita a nombre del rey a descansar en el reino. Sigfrido acepta. Cuando éste expresa su admiración por la suntuosidad del castillo, Hagen le pregunta por el tesoro del dragón; Sigfrido le contesta, inocentemente, que sólo tomó el yelmo que lleva puesto y un anillo que entregó a su mujer. Hagen, entonces, le explica la utilidad del yelmo que permite a su poseedor adquirir cualquier imagen y ser transportado a cualquier distancia. Explicación que conviene a sus planes. Se guarda, sin embargo, de explicarle el valor superior del anillo.-

En ese momento aparece Gutruna ricamente ataviada que ofrece al recién llegado una bebida de bienvenida. La pócima actúa de inmediato: Sigfrido, olvidando a su mujer, pide la mano de Gutruna y, en reciprocidad, se ofrece conquistar para Gunther a Brunilda su esposa, adoptando, valiéndose del yelmo, la figura de Gunther.-

En la roca de las valquirias, Brunilda se abandona a sus recuerdos. De pronto emerge su hermana, la valkiria Waltrauta, que le relata el destino de los dioses. Ya Wotan ha anunciado su fin. Solamente, si se devuelve el anillo al Rhin, podrá detener la sentencia que pesa contra el Walhalla donde todo ya está preparado para el incendio final. Por ello le pide que le entregue el anillo para arrojarlo al Rhin o, que ella misma lo lleve a ese río. Brunilda que ya no es una valkiria y como tal no está unida a los dioses, se niega a renunciar a la prenda de amor de Sigfrido. Waltrauta regresa con los dioses, no sin antes reprender a su hermana por su negativa.-

Al poco tiempo oye el cuerno de Sigfrido; horrorizada, observa Brunilda el rostro de un desconocido, pues, como se recordará, con la ayuda del yelmo su esposo había tomado la figura de Gunther. Su resistencia no da resultados, a la fuerza es despojada del anillo y obligada a seguirlo.-

En el palacio de los gubijungos, Hagen vela. Se le acerca Alberico y lo insta a continuar la venganza animándolo a que aproveche el valor del anillo para matar a Sigfrido y apoderarse de él; sólo así evitará que la joya vuelva a manos de las hijas del Rhin hecho que significará la extinción de los nibelungos.-

De súbito, entra Sigfrido anunciando el pronto arribo de Gunther y Brunilda, lo que hace que Hagen convoque, con una llamada de cuerno a los vasallos. Cuando llegan Gunther y Brunilda, son recibidos por Sigfrido y Gutruna que les dan la bienvenida y entonces Brunilda ve a Sigfrido con el anillo en sus dedos. Nada entiende, pues a ella le arrancó el anillo Gunther y ahora lo encuentra en poder de Sigfrido. Por otra parte, éste se niega, bajo la influencia del filtro, a reconocerla como su esposa. Indignada, Brunilda señala que Sigfrido la poseyó durante la noche anterior sin respetar los derechos del novio Gunther, a quien como tal, se le garantizó que la novia le sería entregada intacta. Hagen aviva las sospechas y sugiere que han sido traicionados por los que les presenta su lanza para que jure sobre ella quien diga la verdad. Tanto Sigfrido como Brunilda juran. Al quedar solos Brunilda, Gunther y Hagen, acuerdan que sólo la muerte de Sigfrido puede lavar la afrenta.-

Hagen se ofrece para cumplir la venganza y Brunilda, sin darse cuenta, le revela el único punto vulnerable de Sigfrido: la espalda que nunca ha presentado al enemigo. De común acuerdo, organizan una cacería donde darán muerte a Sigfrido por perjuro.-

Sigfrido que se ha perdido momentáneamente durante la partida de caza, se encuentra ante el Rhin. Del río emergen las tres ondinas que le piden el anillo. Cuando éste va a entregárselo ellas, para corresponderle, le sugieren que se cuide, pues ese día le espera la muerte. Sigfrido piensa que son sólo amenazas para forzarlo a cederles el anillo y negándose a dárselo, se va.-

Sigfrido se reúne nuevamente con los cazadores, enfrentando la pregunta por sus presas contesta que sólo encontró tres animales acuáticos que le profetizaron su muerte. Riendo de ello, bebe a la salud de Gunther e inicia la relación de los episodios de su vida. Hagen le da de beber un filtro que restaura su memoria, de tal modo que, al narrar sus aventuras y al llegar al momento en que un pajarillo le habla de una mujer maravillosa, que dormía rodeada de un círculo de fuego, recuerda a Brunilda. En ese instante, los dos cuervos que vigilan diariamente la tierra para informarle a Wotan los acontecimientos ocurridos, levantan el vuelo. Cuando Sigfrido se da vuelta para mirarlos, Hagen le hunde la lanza en la espalda. Sigfrido muere lentamente pensando en Brunilda.-

Los hombres, acompañantes de los cazadores, alzan el escudo con el cadáver de Sigfrido y se alejan en un silencioso cortejo a través del Bosque, mientras el Rhin se cubre de una densa neblina.-

En el palacio de los gubijungos, Gutruna intranquila por una pesadilla, busca a Brunilda. Encuentra a Hagen quien le anuncia que su esposo ha sido muerto por un jabalí. Tras esto, entra el cortejo. Gutruna se desploma sobre el cadáver de Sigfrido, acusando a Gunther que el culpable es Hagen. Este, jactándose de la muerte de Sigfrido, pide el anillo como recompensa. Gunther se lo niega y, en un corto combate, Hagen le da muerte. Cuando se acerca a Sigfrido para arrebatarle la joya, la mano del muerto se alza amenazadoramente y Hagen aterrorizado retrocede.-

Aparece Brunilda y como viuda anuncia, con orgullo, que su venganza está próxima. A una orden suya, los vasallos de Gunther construyen una gigantesca pira. Depositan allí el cadáver de Sigfrido. Después toma el anillo y lo devuelve a las aguas del Rhin para purificarlo de la maldición. Las hijas del Rhin se apoderan de él. Hagen, aun quiere evitarlo y con un grito se arroja sobre las aguas y muere ahogado. Brunilda arranca una antorcha de las manos de uno de sus asistentes, monta su caballo y encendiendo la pira se lanza sobre ella.-

De repente el río se desborda, se acerca al fuego y, finalmente, se unen fuego y aguas. Estas se incendian y devoran el cielo. Es el ocaso de los dioses.-

OCTETO: Composición para ocho instrumentos u ocho voces diferentes.- Ej.: Cabalgata de las Valkirias, (Siegrüne, Waltraute, Ortlinde, Gerhilde, Schwertlite, Rossweise, Grimgerde y Helmwiget) Preludio

del Acto III de "La Valkiria" de Wagner".-

ODA: **1.** En la antigua Grecia, cantos en honor de los dioses; **2.** Uno de los nombres, dado en el siglo XVIII, al nuevo Lied; 3. Actualmente se denomina así a una especie de cantata.-

Offenbach, Jacques: Compositor alemán (1819-1880). De origen judío. Nacionalizado francés. Su apellido original era Eberst, pero su padre, cantor en la sinagoga de Colonia, era oriundo de Offenbach, de donde proviene el seudónimo que la familia adoptó. Se dedicó a la música. Destacando como violonchelista. Con dos de sus hermanos, formaron un trío que trabajaban en lugares públicos de Colonia. Más tarde con su padre y otro hermano se trasladó a París donde ingresó al Conservatorio de Música. Su carrera musical la empezó como virtuoso en violonchelo, dando conciertos en París y en otras ciudades europeas.-

Ante la negativa de la *Opèra Comique de París* de aceptar, algunas obras que había compuesto, ya que después de su matrimonio y conversión al catolicismo, su genio había empezado a orientarse hacia la música teatral, funda su propio teatro, Bouffes Parisiens (1854).-

Comenzó Offenbach sus obras escénicas, con una serie de pequeñas piezas líricas de un acto (musiquettes) Su ascenso lo logró con la composición de grandes parodias, en las que ridiculizaba la Gran-ópera y la vida social de la época de un modo extraordinariamente ingenioso. Su éxito tanto económico como social fue completo. Sin embargo, este compositor alegre y sin preocupaciones, de gran talento musical y gran inventiva, que vierte su burla en sus melodías, sus marchas, sus *chausons, sus couplets*, sus danzas de gran ritmo, como el cancán, tuvo en su vida un solo anhelo: triunfar en el escenario de la ópera.-

La caída del Segundo Imperio, ocasiona también el derrumbe del reino teatral de Offenbach tanto, porque el público perdió interés en su tipo de teatro, cuanto, porque tachado de alemán, pierde su popularidad, por los reveses militares franceses.-

Viaja a EEUU donde es aclamado. A su vuelta, halla el tema de su única ópera: "*Los cuentos de Hoffmann",* basada en las intrigas románticas de E.T.A. Hoffmann.-

Marcado ya por el signo de la muerte, atormentado por su enfermedad y sus ansias de terminar su ópera, logra darle fin, salvo la instrumentación del último acto que dejó sólo esbozada y que termina Ernest Guiraud. Se estrenó póstumamente en 1881. No llamó casi la atención al principio, pero su gran éxito teatral definitivo lo halla años después.-

Offenbach, en sus obras escénicas, revela una base musical muy sólida, la que se demuestra en los detalles orquestales, la excelencia de las oberturas y la seria ornamentación de las arias, dúos y concertantes que cantan sus personajes. En él, la gracia y la truculencia jamás están reñidas con la musicalidad.-

OÍDO: Cualidad para percibir la afinación de una voz, un instrumento o de un grupo de ellos.-

La educación del oído tiene el propósito de mejorar la percepción musical, con inclusión de la capacidad de reconocer y reproducir melodías, intervalos, armonías, ritmos, etc.

OMBRA: (it. sombra): Escena de ópera desarrollada en el inframundo en la que se conjura a un espíritu u ombra.-

Este concepto se creó en el siglo XVII con motivo de diversas óperas acerca del mito de Orfeo y que ha perdurado a la fecha.-

V.ad.: Aquelarre, Ópera mágica, Sortilegio

ONOMATOPEYA: (lat.) **1.** Vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada; **2.** Imitación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo.-

Cuando la onomatopeya se relaciona con la música, las más de las veces son sílabas sin significación mezcladas con el texto de la canción, o que forman series de sonidos que sirven de estribillo (tra, la, la) o también, que sirven para imitar vocalmente un ritornello instrumental, etc.

Ej.: *Final del Acto II de "La italiana en Argelia" de Rossini.*

V.ad.*: Grito (2ª.acep.)*

ÓPERA: (it. opus: trabajo) La ópera nace en Italia a fines del siglo XVI y principios del XVII. Se entiende por ella, una composición literaria dialogada, expresamente escrita para ser cantada y puesta íntegramente en música, prevaleciendo la forma monódica. Se la considera el género más completo de las representaciones teatrales, pues además de reunir todas las artes, comprende la escenografía, el vestuario, el ballet, que también es característica importante para determinada clase de óperas, etc.-

El texto de la ópera, la composición literaria, llamado "libretto", suele tener normalmente por base, antecedentes exclusivamente literarios y está estructurada en uno o más actos divididos en escenas. Su interpretación por el cantante, que desempeña el papel de actor, se realiza mediante solos, diálogos, coros y recitativos, reservándosele a la orquesta sola, los preludios e interludios instrumentales. En la ópera, la música comienza frecuentemente con una obertura y finaliza generalmente, a su término o de cada uno de sus actos, con un "conjunto" para producir simultáneamente las culminaciones musicales y dramáticas.-

Ya entre los antiguos griegos (siglo V a de J.C) y en la Edad Media se encuentra la combinación: música-representación escénica. Las tragedias griegas, así como los dramas litúrgicos y otras piezas teatrales de la Edad Media, no se cantaban ininterrumpidamente del principio al fin; el discurso hablado era en ellos muy frecuente. Asimismo tragedias, comedias, farsas, fábulas pastoriles, etc., incluían fragmentos de música; se trataba eso sí, de inserciones ocasionales que reflejaban las artes musicales de la época. Aun más,

la música vocal había llegado a la cúspide con Palestrina de tal modo, que por si misma era un discurso plenamente expresivo y musical.-

ITALIA: Estos hechos que sucintamente se han enunciado anteriormente entusiasmaron a un grupo de intelectuales, que conformaban la Camerata Fiorentina (1650), (*v.* entrada), a formular las bases generales de lo que hoy denominamos ópera y cuyos caracteres más frecuentes y resaltantes hemos dejado establecidos. Su nacimiento, fue el resultado del tratar de revivir el drama de la antigua Grecia y como consecuencia, desarrollar una vía distinta al estilo polifónico sobrecargado del contrapunto propio de la música renacentista tardía y especialmente, obtener que la música reflejara en cada frase el significado del texto o la cantidad de las sílabas del idioma. A la sazón lo único que se encontraba más o menos claro era que el canto en las tragedias griegas era individual y no colectivo.-

Los fines perseguidos lo plasmaron con la "Ópera in música" *"Dafne"* compuesta por Jacopo Peri sobre el poema del mismo nombre de Rinuccini, ambos pertenecientes a la Camerata, y representada en 1595 o 1597. Pocos años después, en 1600, se presenta en Florencia la ópera *"Eurídice"* del mismo Peri, con un éxito que traspasó bien pronto los límites de la ciudad, toda vez que, entre otras cosas, su acción no era tan difusa como la de "Dafne".-

Monteverdi, tal vez el más grande compositor de la época, con su drama *"La Favola d'Orfeo",* representada en 1607, adhirió a la estética innovadora florentina. Adoptó la forma melodramática de la Camerata y la enriqueció con elementos extraídos de los madrigales y de las composiciones organistas, sirviéndose de la orquesta como nadie lo había hecho hasta entonces. Su ópera se basó todavía en la declamación pero su recitativo estaba lejos del primitivo usado en las óperas anteriores, pues el recitado-cantado, usado por él, es más rico en acentos melódicos, tendiendo al arioso. En ésta, para muchos la primera ópera propiamente tal, usó el estilo monódico además de canciones, dúos, coros y secciones instrumentales, demostrando que se podían emplear en la ópera una gran variedad de procedimientos y estilos musicales para realzar el drama. Monteverdi, con *"La Favola d'Orfeo",* crea no sólo la primera obra maestra de la historia de la ópera sino además un nuevo género musical universal.-

Después de esta ópera, este género musical se difundió por toda Italia primero y por todo el mundo después.-

A fines de la primera mitad del siglo XVII, el centro del universo operático se trasladó a Venecia. Con motivo de la apertura de los teatros de música y la consiguiente transformación de la ópera: desde diversión cortesana para invitados hasta espectáculo público pagado, el libreto pasó de la mitología a la historia y se complicó incluyéndole episodios

e incidentes; y la música tendió más al efecto teatral, pues los artistas se plegaron a los deseos de los aficionados que ahora son los árbitros de la situación.-

Esta primera época de la ópera (1600-1637) incluye la publicación y ejecución de más o menos 450 producciones teatrales con música. De ellas, sólo unas 40 responden verdaderamente a la definición propia de "drama para la música".-

Las óperas que aparecen desde este período en adelante, compuestas principalmente por los autores de la llamada escuela Veneciana, que se caracterizaron siempre por amoldarse a las condiciones del ambiente y a las exigencias de los espectadores, muestran serias diferencias con las precedentes. 1) El prólogo, por ejemplo, que tiende a formar parte integrante del drama, está constituido por varias escenas donde se admite excepcionalmente el coro. 2) Las arias, designadas ahora con esa denominación, ubicadas entre varios trozos corales que interrumpen y alivian el recitativo, son los síntomas de la crisis del estilo que inició el melodrama. 3) Prosiguió la distinción, siempre más profunda, entre el recitativo y el aria perdiendo el primero en interés musical y adquiriendo el aria la sustancia melódica y dramática. 4) Van apareciendo en la ópera elementos cómicos que, entrando a formar parte de la "ópera seria", ingresarán también a la ópera veneciana y no serán eliminados sino a fines del siglo XVII. Otros aspectos relevantes de estas óperas fueron: 5) Los libretos, que derivaban directamente del teatro dramático, poseían la estética de la época barroca: gran número de actos, escenas y personajes, 6) Frecuentes cambios de escenario, 7) Intercalación de partes cómicas, por lo común no justificadas 8) Enérgica exaltación de conceptos morales, y 9) Exclusión, generalmente, de los coros por razones de economía favoreciéndose el canto solístico confiado a virtuosos y anulando la importancia del recitativo o al menos, estableciendo una clara distinción entre éste y el aria

Estas características de la ópera veneciana que hemos señalado, constituían los elementos más satisfactorios y gratos al público italiano; pero, al mismo tiempo objeto de sátiras y críticas de literatos y de personas cultas que miraban con amargura el predominio de la vulgaridad, de prácticas superficiales sobre los conceptos de poesía y de música, del melodrama y del arte, etc, pues habían sido completamente anulados o dejados de lado en menos de un siglo. El siglo XVIII es, por lo tanto, el siglo de las polémicas y de las tentativas de reformar la ópera.-

En Roma es fundada la llamada Escuela de Roma por los hermanos Mazocchi, preocupada especialmente de la reformulación o reconstrucción de la ópera. A esta escuela pertenecieron, entre otros, Stefano Landi en cuya ópera "Il Sant'Alessio" se encuentra por primera vez un dueto y una obertura instrumental en tres tiempos;

Marco Marazzoli y Antonio María Abbatini compositores de la ópera "Dal mal in bene" en la cual se anuncian los caracteres de la "ópera cómica" (*v.* entrada). Estimulada por los Barberini, en su teatro, se desarrolló en Roma la "Opera à Machines" (*v.* entrada), ópera espectacular en la cual la escenografía domina a la música y al poeta, la que trasladada a Francia florece con esplendor en la llamada "Grand-Ópera" (*v.* entrada).-

Del modo que someramente hemos consignado, en la primera mitad del siglo XVII, la ópera había difundido y consolidado su presencia a costa, eso si, de los ideales de los fundadores tanto, en lo que se refiere a la restauración de la tragedia griega, cuanto al recitar- cantado. Esta pérdida de ideales fue causada, respecto del primero, en razón de que los libretos quedaron a merced de los compositores de los cantantes (generalmente cada cantante de cierto prestigio tenía el suyo), y del segundo, el recitar-cantado, con la aparición del "Bel canto", (*v.* entrada) convertido en un fin en sí mismo y cuyo placer de oírlo, relegó al recitativo a las partes secundarias de la ópera destacando al aria, lo que trajo consigo la ruptura de la unidad dramática.-

El cetro de la ópera pasó de los venecianos a los napolitanos. El tipo prevaleciente de la "ópera seria" italiana (véase entrada) fue cultivado, como veremos más adelante por todos los países, excepto Francia. (Habida consideración de que muchos de los primeros compositores vivían principalmente en Nápoles se les denominó como pertenecientes a la Escuela Napolitana, no obstante que la ciudad de Nápoles era sólo un centro musical y operístico entre muchos.).-

La ópera seria italiana se fundamentó en los postulados dramáticos de Apostolo Zeno y Pietro Metastasio, ambos libretistas, quienes trataron de reformar el libretto del siglo XVII eliminando de él los episodios cómicos, superfluos y fantásticos y creando una estructura dramática unificada en tres actos basada, principalmente, en la historia antigua y en la leyenda (rara vez en la mitología); alternando, en cada escena recitativos con arias (cada una estrictamente separada de la otra y permitiéndose que cada aria expresara sólo una "afección" (*v.* entrada). La acción escénica, surgiendo en el instante del recitativo, ofrecía a la orquesta la posibilidad de un comentario. Las arias eran casi exclusivamente en la forma da capo, (*v.* entrada) lo que hizo surgir varias formas fijas de arias concebidas para una gran diversidad de situaciones dramáticas. Junto con la importancia dada al aria, llegaron los virtuosos que debían cantarlas. Entre ellos los castrados.-

Los rangos característicos de este género, que resumidamente hemos indicado, no surgieron por completo sino aproximadamente (1790) con las óperas de Leonardo Vinci, Nicola Popera, Bernardo Leo, Gluck, etc. Fue contra este tipo de

óperas que se emprendió la lucha por reformarlas; lucha que culminó con ciertas obras de Jomelli, de Traetta y de Gluck.-

Antes de entrar al tema de los reformadores o innovadores, se hace necesario recordar que, junto con el melodrama, se desarrollo la ópera cómica (*v.* las entradas correspondientes a ópera cómica y buffa). Los elementos cómicos de los siglos XVII y XVIII, fueron partes cómicas de la ópera seria, representadas en los intermedios entre un acto y otro; y tenían unidad, como lo demuestra "La serva padrona" de Pergolesi. Tales elementos cómicos, - cuando lograron autonomía y ocuparon los intermedios de los dos primeros actos, al unificar las intrigas de dos intermezzi, y tres después, al agregarle una farsa, - fueron llamadas óperas buffas. Estas óperas buffas, por las cuales los libretistas metastasianos y de dramas se mostraban insensibles, encontraron acogida favorable en la ópera cómica exenta de prejuicios retóricos, poéticos, sociales sin obligaciones de virtuosismos ni de convencionalismos sociales. Casi todos los mejores compositores y libretistas del siglo XVIII contribuyeron con abundancia a la ópera cómica,-

Mientras tanto la reforma de la ópera "metastasiana" tomaba cuerpo. Bajo el impulso de sátiras y críticas fundadas especialmente en la rigidez de su forma y los excesos de los cantantes a que se prestaba; críticas y sátiras formulada no sólo por compositores sino también por el público, que no se conformaba tan sólo con el vocalismo y el virtuosismo, hicieron que maestros tales como Jomelli, Traetta y otros su acercaran a la reforma de la ópera propuesta por Gluck que propugnaba la renovación del estilo, la forma y el espíritu del drama musical. Con "Alceste", "Ifigenia en Audide" e "Ifigenia in Tauride", Gluck volvió a dar a la ópera unidad y originalidad usando para estos fines la orquesta, la monodia, los coros, las danzas, etc. Sus propuestas, en síntesis, consistían en: A) subordinación comparativa de la música al drama, B) terminar con la simple exhibición vocal, C) aproximación del estilo entre el recitativo y el aria, D) sencillez general tanto del tema como de la forma en que se le trata y E) empleo de formas corales y de ballet. Su influencia es notable en Piccini, Salieri, Mozart, Cherubini, Vogl, Lesuer, Spontini y muchos más.-

Casi contemporánea de la última producción operística de Gluck es la de Mozart con quien se alcanza la cúspide de la ópera italiana de fines del siglo XVIII en especial con "Le nozze di fígaro", "Don Giovanni" y "Cosi fan tutte" que, aunque pertenecían a la variedad de lo cómico, se nutrían directamente en la tradición de la ópera buffa.-

En la primera mitad del siglo XIX Rossini da un nuevo impulso a la ópera italiana tanto en el género cómico: "El barbero de Sevilla" como el dramático "Guillermo Tell", Bellini con "Norma", Donicetti con "Lucrecia Borgia" y "Lucía de Lammermoor", seguido, en la segunda

mitad de dicho siglo, por Verdi con sus óperas "La Traviata", "Aída", "Otello", "Falstaff". Estas composiciones, típicamente italianas, se caracterizaban por argumentos melodramáticos, sus melodías de índole popular y la concentración de "números" vocales, en especial los solos de voz, a más de claridad y sencillez dramática. Por último, el verismo (*v.* entrada) de Mascagni, Leoncavallo, Puccini con sus óperas: "Cavalleria rusticana", "I.pagliacci" y "La Bohème" respectivamente ponen fin al mundo operístico italiano del siglo XIX.-

En los años mas cercanos al nuestro, realizan sus producciones musicales: Alfano, Busoni, Malipiero, Pizetti, Zandonai, etc.

FRANCIA: El cardenal Mazarino introdujo la ópera en ese país al hacer representar en 1647 la ópera "Orfeo" compuesta por Luigi Rossi. Una década más tarde en 1659, se presentó una pastoral con texto del abate Perrin y música de Cambert la que careció de éxito en la competencia con la ópera italiana de aquel entonces que se impuso con las composiciones de Cavalli: "Serse" y "Ercole amanti". Más afortunada fue la segunda tentativa de los mismos autores. Poco más tarde, fue Lully quien se apropió de la iniciativa componiendo numerosas óperas adaptando las ideas de Peri y Caccini, al gusto francés, precisamente, cuando éstas dejaban de estar en boga en Italia sustituidas por el Bel canto. La tragedia lírica, nombre que Lully dio a sus óperas, es el resultado de una combinación de la ópera italiana con algunas características de la tragedia clásica francesa: el ballet y las pastorales. Para ello, hizo uso de formas especiales de recitativos y oberturas y también, empleando más ballet, música instrumental, coros y "aires breves y sencillos" más bien que arias complicadas. Esta clase de óperas continuó sin cambios esenciales hasta la primera mitad del siglo XVIII representando la cúspide, alcanzado en Francia, por este género musical antes de Gluck. Este compositor sí tuvo enorme influencia en la Escuela de la Ópera Heróica (*v.* entrada) cuyo centro estuvo en París. Estaba representada por Sacchini y sus óperas "Dardanus", "Oedipe à Colone", Salieri con "Danaides", Cherubini con "Médée", Spontini con "La Vestale", etc. La continuación de esta Escuela fue "La Grand-Opéra" del siglo XIX (*v.* entrada), de la cual, los ejemplos más famosos son "Guillermo Tell" de Rossini, "La judía" de Halévy. "Roberto el diablo", "Los Hugonotes" y "El profeta" de Meyerbeer, "Rienzi" de Wagner," Los troyanos" de Berlioz. En contraste con La Gran-ópera y coetánea a ella existía, y se representaba, una ópera más realista con temas melodramáticos. Una forma característica de este subgénero era "la ópera de rescate" (*v.* entrada). Ejemplos de ella: "Les deux journées" de Cherubini, "Fidelio" de Beethoven etc.-

El interés por la Gran-ópera era

compartido en Francia, durante el siglo XIX, por la Ópera-cómica (*v.* entrada), con Isouard, Boieldieu, Auber, Adam, etc., cuya forma y estilo eran heredados del período precedente y que, gradualmente, se transformó en la ópera lírica de Gounod ("Fausto") y de A.Thomas ("Mignon") y de las cuales nace la ópera romántica de Berlioz la que no tuvo herederos.-

Con Gounod acaba el reinado de Meyerbeer que duró casi 30 años y se inaugura el periodo moderno que comprende músicos de diversas tendencias: Bizet ("Carmen"), Delibes ("Lakmé"), Chabrier ("Gwendoline"), Laló ("Le Roi d'Ys") etc., todos los cuales contribuyen a la renovación de la ópera francesa. El verismo se impone con Massenet, Bruneau, Charpentier y otros.-

La ópera contemporánea cuenta con los nombres de Debussy, D'Yndy, Ravel y otros. Alguno de los más significativos de la generación siguiente son Milhau, Honegger, Ibert, Delannoy, etc.-

ALEMANIA: A través de todo el siglo XVII y parte del XVIII, Alemania recibió, en el campo de la ópera, la influencia italiana: Cavalli se impuso en Munich, Cesti en Viena, Bontempi en Dresden, Steffani en Babiera y Hannover, etc. Por otra parte, los compositores de óperas alemanes imitaban abiertamente las formas italianas: el estilo recitativo por Schütz, Händel fue notablemente influenciado por Scarlati; J.A.Hasse y J.Kasper compusieron sobre libretos italianos, etc. Sólo en Hamburgo, por su aislamiento, dado su ubicación geográfica, fue posible en 1678, construir un teatro destinado a la ópera alemana con texto en alemán. Los representantes principales de la Escuela de Hamburgo, fueron Keiser y Kuser. Después de Keiser, la ópera alemana, que poseía algunas características de su homóloga italiana decayó y, a mediados del siglo XVIII había desaparecido.-

Es preciso llegar, como se sabe, a Mozart para encontrar el primer intento de una ópera alemana y así lo expresa él mismo en una carta de 1778. No obstante su deseo y propósito, "El rapto del Serrallo" lleva como título Komisches Singspiel. Sólo en "La flauta mágica" emplea la denominación Deutsche Oper, siendo la primera, en su construcción, imitación de la ópera cómica francesa y la segunda, no tiene de la ópera prototípica, más que el encadenamiento de los discursos musicales, poseyendo más bien, por su libreto, el carácter de opereta. Es Weber, en el terreno de la ópera alemana, el verdadero creador. Sus composiciones: "Rubezahl" que no terminó, "El cazador furtivo", "Euryanthe" y "Oberon" así lo demuestran. De estas composiciones, nacerá "Sueño de una noche de verano" de Mendelssohn y el teatro de Wagner, que no obstante sus innovaciones, continuó respetando el tipo general establecido por Weber, al menos en sus óperas "El holandés errante", "Tannhäuser" y Lohengrin".

En la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX renace, como lo dejamos dicho, la ópera alemana con los "Singspiel" (*v.* entrada), de Carl María von Weber que con sus óperas estableció las bases fundamentales del Singspiel, bases que continuaron siendo respetadas por otros compositores, dando lugar a la ópera romántica alemana. Este romanticismo, que tiene su expresión musical más característica en las óperas de Weber, fue seguido por Hoffmann, Spohr, Marschner, Lortzing, etc. Luego por Wagner al cual siguen por su estilo musical, su concepto de "drama musical" (*v.* entrada) y su teoría de "melodía continua", muchos compositores de ópera de fines de los siglos XIX y principios del XX, tales como Richard Strauss y otros operistas contemporáneos de gran renombre como los austriacos Korngold, Schreker, Kienzl, Bittner y de tendencias modernistas como Schönberg, Berg, Hindemith, Weill, etc.

INGLATERRA: La ópera inglesa tiene sus orígenes en el "Masque" (véase entrada), cuya primera expresión conocida es "Venus y Adonis" de John Blow de aproximadamente el año 1684. Su precedente más importante es "The Siege of Rhodes" del año 1653, cuya música se extravió, de Matthew Locke, Henry Lawes y otros y que empleaba "música recitativa" (¿declamado cantado?), de diversos poetas ingleses.-
En la época que Lully fundaba la ópera francesa, Henry Purcell, el más grande compositor de la ópera inglesa antes del siglo XX, intentaba iniciar la ópera nacional de Inglaterra. Su esfuerzo tenaz e inteligente no tuvo éxito; sus mejores óperas: "Dido y Eneas" y "King Arthur" no exentas de influencias italianas, no hallaron imitadores. A su muerte, la vida musical inglesa cayó bajo el predominio de compositores extranjeros, hasta el siglo XVIII en que surge, como forma típica inglesa la "Ópera balada" (*v.* entrada y ópera cómica) a la que siguieron obras semejantes de compositores tales como Thomas Arne (Love in a Village), Charles Dibdin (The Waterman), William Shield (Rosina) etc.-
Durante el siglo XIX en Inglaterra, la ópera no tiene compositores de importancia internacional; sin embargo, tienen fama e interesan en el país, las óperas de Blafe, Bennet, Macfarren, Wallace y sobre todo, las de Sullivan. Entre los operistas del siglo XX se encuentran Ethel Smyth, Nicolas Gatty, Rutland Boughton, Vaughan Williams, Benjamín Britten etc.-

RUSIA: En el siglo XIX nace la ópera nacional rusa. El mérito es de Glinka y de Dargomijsky y sobre todo, más tarde, de la Escuela Nacionalista Rusa, formada por el llamado grupo de los cinco: Cui, Balakirev, Borodin, Musorgsky y Rimsky-Kórsakov. Entre ellos, los más importantes son Musorgsky con su ópera "Boris Godunov", Borodin con "Príncipe Igor" y Rimsky-Kórsakov con "Sadko" y otras.-

ESPAÑA: La ópera comienza en ese país en el año 1629 con la égloga pastoril "La selva sin amor" con letra de Lope de Vega y música de autor desconocido es continuada con la comedia, toda cantada, "La púrpura de la rosa" con letra de Calderón de la Barca y música también de autor ignorado.

(El desconocimiento de los textos musicales produjo la duda de que estas obras musicales estuvieran cantadas en su totalidad, pues en caso afirmativo, se estaría en presencia de óperas verdaderas y, en caso contrario de zarzuelas, con lo que el avenimiento de la ópera en España se habría producido en el siglo XVIII y no antes. Después de estudios y discusiones, se llegó a la conclusión de que se trataba de óperas y no sólo por antecedentes escritos sino además históricos.)

A principios del siglo XVIII llegaron a España compositores y cantantes italianos que difundieron su arte operático, por lo que, a partir de entonces, influenciaron la música de la ópera española. Fueron muchas las óperas compuestas en ese país por compositores tanto españoles como italianos. Entre los primeros cabe mencionar a Juan Lama, Juan Agramunt, Bautista Melé, Mateo de la Roca, etc.-

La intervención del canto en las representaciones teatrales dio origen a la "La tonadilla" (*v.* entrada) que sirvió de tránsito de la ópera a la zarzuela (subgénero operático con números musicales cantados alternados con recitados).-

A partir de principios del siglo XIX, conquistada la liberación con motivo de la invasión napoleónica, la ópera española renace del colapso que este hecho produjo, dando lugar a una extraordinaria producción de óperas, estimulada por la construcción de los Teatros Real de Madrid y del Liceo de Barcelona. A esa época corresponden las óperas de Carnicier, Saldoni, Obiols y otros, que van sucediendo a los nombrados tales como Giner, Pedrell, Breton, Albéniz, Turina, Granados, por señalar a los más nombrados.-

Después de la Primera Guerra mundial y por un largo período el repertorio estuvo formado, en su generalidad, por óperas de Mozart y Puccini, a pesar del despertar de las actividades musicales en Europa y América que revelan nuevas energías en el campo de la ópera, tales con Schoender y Berg en Austria, Bela Bartok en Hungría, Prokoviev en Hungría, Smetana, Suk, Janacek en Bohemia, Rozyki y Szymanowsky en Polonia, Ryelandt, Jongen, Duouis en Bélgica, Andreae, Schoek en Suiza, Moor, Floyd, Gershwin, en Estados Unidos, etc., a más de los citados en los resúmenes precedentes de la historia de la ópera en Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Rusia y España.-

V.ad.: *Azione sacra, Azione teatrale, Camerata fiorentina, Cencerrada, Comedia musical, Conjunto, Cuento musical, Divertimento (3ª.acep.) Drama lírico, Drama musical, Festa teatrale, Fragmento musical, Gran ópera, Leyenda lírica, Masque, Me-*

lodramma, Monodrama, Monodia, Novela musical, Oratorio, Pasticcio, Serenate, Singspiel, Teatro musical, Vaudeville.

ÓPERA DE ARIAS: Ópera constituida principalmente por arias, unidas éstas por cortos recitativos. Apareció en Italia en el siglo XVIII y allí, en particular, en la Escuela Napolitana.-

ÓPERA BALADA: (ing. Ballad Ópera: ópera de baladas) También llamada semiópera. Subgénero inglés del siglo XVIII, sucesora del "Masque".
Sus argumentos eran muy sencillos y sometidos a un plan sin complicaciones que reflejaban la vida de los bajos fondos y se nutrían de canciones que emanaban de la parte popular.-
Consistían estas óperas, en diálogos hablados alternados con "números musicales" tomados generalmente de baladas, canciones populares o melodías famosas de compositores antiguos o contemporáneos; En este aspecto, se asemejaba a la ópera existente en Inglaterra a principios del siglo XVI, aunque las canciones eran más cortas y mucho más frecuentes. A veces, el diálogo hablado, en idioma vernáculo, que hacía de recitativo, era reemplazado por declamado cantado o por arias o coros. En este subgénero, no existen verdaderos ensambles y los pocos coros son cantados al unísono. El acompañamiento lo hacía una pequeña orquesta compuesta por instrumentos de cuerda y un clavecín.-
Sus escenarios lo fueron siempre, salvo raras excepciones, los bajos fondos y por ende, sus personajes gente de baja extracción social. Su contenido era una trama cómica, generalmente de crítica social sin perjuicio de incluir sátiras o parodias de óperas serias o de sucesos del momento. Este subgénero es análogo al vaudeville.-
Ej. *"The Merry Gobbler" de Coffey; "La ópera del mendigo" de Pepusch y Gay; "La ópera de los tres centados" de Weill.*
V.ad.: *Balada, Burlesque, Burletta, Declamado cantado, Estilo parlando, Masque, Mascherata, Número musical, Pantomima (3ª.acep.), Pastiche, Recitativo, Semiópera, Singspiel, Vaudeville.*

ÓPERA - BALLET: Subgénero francés dominante en ese país en el siglo XVIII, que le da aproximadamente la misma importancia a la ópera que al ballet. En ella la acción, reducida aun esquema muy simple, está pensada en función de la danza, tanto que, los recitativos son sustituidos por las actuaciones.-
En los tiempos de la ópera "Orfeo" de Manteverdi (1607), de acuerdo a la tradición escénica renacentista, el ballet tenía un lugar discreto en la representación operística; característica que continuó la ópera barroca italiana. Por el contrario, en la corte de Francia los espectáculos vocales carecían de mayor interés y la costumbre festiva consistía sobre todo en el *Ballet de Cour* (ballet de la corte) escenificado por los cortesanos e incluso por los propios reyes.-

A Lully, italiano de nacimiento y nacionalizado francés, no le pasó inadvertido este hecho e introdujo en su ópera *"Le triomphe de l'Amour"* lo que sería el germen de la Ópera-ballet al implantar en ella, a modo de interludio, un ballet. La gran aceptación que logró esta ópera llamó a los compositores a continuar desarrollando esta idea, logrando Campra, en su ópera *"L'Europe galante",* consagrar definitivamente la Ópera -ballet al integrar el ballet y la ópera en una misma representación. Este modelo fue imitado hasta la saciedad. Cualquiera que fuere el argumento de la ópera, aunque no fuere del caso, era indispensable para agradar al público, la introducción del ballet hasta que en el espectáculo operístico, con el tiempo, primó de modo casi absoluto el ballet sobre la trama.-

En este subgénero operístico, el argumento general, como narración unitaria, desaparece y, en su lugar, cada acto o entrée tiene el suyo propio buscando un pretexto para unir los diferentes episodios de la narración y este pretexto, es el ballet que sirve de nexo a las diferentes escenas o episodios que forman la supuesta trama. Igual sucede con los recitativos que la mayor parte de las veces son sustituidos por el ballet. A cada una de estas escena se las denominó, al igual que en los grandes ballet, "entrée" motivado, porque en cada ocasión hacía su entrada al proscenio un grupo de bailarines.-

Cabe hacer notar, que si bien en esta clase de óperas no existe un argumento general cada acto o entrée tiene el suyo, como lo señaláramos recientemente. Dicho de otro modo, cada acto o entrée tiene un argumento distinto pero todos se mueven en torno a un "tema" común. El argumento de cada escena o entrée relataba una historia casi siempre amorosa, bastante simple, de carácter mitológico o pastoril alejado de la tragedia.-

Este subgénero operístico fue casi totalmente desconocido fuera de Francia.-En el siglo XVIII la ópera italiana siguió desarrollándose sin conceder mayor importancia al ballet, salvo la incorporación de bailes en los entreactos para entretención de los espectadores. No obstante, los compositores italianos para presentar sus óperas.

En Francia, tuvieron necesariamente que incorporar a ellas el ballet. Así ocurrió con Cherubini, Spontini y más tarde con Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Igual cosa le sucedió a Wagner con sus óperas "Rienzi" y "Tannhäuser".-

Aún durante la existencia de la Gran -ópera, a mediados del siglo XIX, seguía en Francia predominando la Ópera-ballet; pero el auge de la primera a finales de ese siglo trajo consigo el declive de este subgénero. En las últimas décadas sólo incidentalmente aparece la Ópera-ballet entre los compositores. Valga como ejemplos Richard Strauss y Bernstein.-

Ej.: "Les Indes galantes", Les Fêtes d'Hébé", ambas de Rameau

V.ad.: *Ballet, Chacona, Danza,*

Divertimento (2ª, 3ª y 5ª. acep.), Entrée.

ÓPERA BARROCA: El término barroco, por la imagen abigarrada, por la sensación auditiva rara, está tomado de la arquitectura donde tiene connotaciones de torcido, de construcción elaborada, pesada, complicada y con profusión de veletas, adornos y otros ornamentos donde predomina la línea curva. Por ello, se le utiliza en la música vocal e instrumental, para describir características que aproximadamente corresponden a lo expuesto.

Especialmente en la ópera, el barroco encuentra su expresión en las exageraciones, ampulosidad y teatralidad en el tratamiento de este género.

Este tipo de ópera se caracteriza en que los temas alusivos a los dramas clásicos propios de las óperas serias, se mezclan con escenas cómicas; largos pasajes cantados y recitativos a cargo de nodrizas, criados y demás seres que pueblan la narración. Otra de las características del argumento de estas óperas, es el uso y abuso del empleo de disfraces, como recurso dramático para explicar las complejidades de la relación amorosa.-

Se traduce también la ópera barroca en tramas embrolladas con una multitud de personajes que actúan casi de un modo autónomo, sin seguir apenas una lógica teatral que van dando pie a situaciones confusas. En fin, para el barroco sobrecargar las líneas maestras de una obra artística constituía una obligación estética.-

En el uso de la voz, el barroco encuentra en la ópera su expresión en las filigranas del Bel canto (*v.* entrada) y en las melodías delicadas prohibidas a los cantantes masculinos por sus voces demasiado rudas para un canto que exige flexibilidad y agilidad. Por ello, estos roles fueron asignados a los castrados y a las mujeres en travesti olvidando la realidad. Debe tenerse presente, que "el arte barroco se proponía crear por la imaginación, un mundo más bello y fastuoso que el real; apela para ello, no sólo a las facultades intelectuales sino también a las sensoriales del hombre para suscitar en él un deslumbramiento maravillado. Era un arte basado esencialmente en una sistemática estimulación de las sensaciones. En el uso de la voz, eso lleva al Bel canto, por lo cual los sonidos deben tener una variedad infinita, no con tres, cuatro o cinco sonoridades, sino diez, veinte, treinta. Es el gusto barroco por la imagen abigarrada, por la sensación auditiva rara, por la diversidad de los colores y matices, por los giros de virtuosismo vocal, complejos y variados hasta el infinito, por el abandono extático al lirismo, por la estilización de los timbres. Esto se traduce en la voz del castrato, de sonidos irreales de un mundo de fábula.

A ellos, y a voces femeninas se asignan los roles de héroes, siempre galantes, en un uso sistemático del travestismo". (Andrés Yaksic. Música. Crónica en diario El Mercurio. 4-7-2010)

Esta clase de óperas carece de la fluidez de las óperas anteriores y posteriores. No existe en ella la estructura de aria-recitativo-aria, sino que procede mediante trozos musicales cerrados que expresan los "afectos" (*v.* entrada) enlazados a recitativos usados como medio de avanzar la acción.

La estética barroca no debe causarnos sorpresa. Lo incierto y equívoco de las relaciones amorosas sólo pueden entenderse en el contexto de que éstas se manifiestan en una época previctoriana donde podían plantearse situaciones censuradas más tarde a partir del siglo XVIII. Esta ambigüedad se vio favorecida por la participación de castrados en las compañías de ópera.

En la historia de la música el término corresponde aproximadamente al período comprendido entre los años 1660 a 1750. Durante este lapso hubo numerosas innovaciones de significado que han llevado a la distinción entre barroco temprano - que incluye el surgimiento del "canto monódico acompañado" en la ópera – y el barroco tardío – que comienza a fines del siglo XVII que trae el nacimiento de la "ópera seria - que culminó en las obras de Bach y Händel. Los términos "Renacimiento" y "Rococó" se aplican a los períodos temprano y tardío del barroco, respectivamente.-

Ej.: "L'Ormindo" de Cavalli, "Alcina" de Händel

V.ad.: Arabesco, Bel canto, Rococó, Ópera barroca

ÓPERA BOUFFE: Tipo de ópera o de opereta ligera a menudo satírica nacida en Francia.

El término está tomado de la ópera buffa, *pero* históricamente no son las mismas.

V.ad.: *Comedia musical, Melee D'ariettes, Musiquettes, Ópera cómica.*

ÓPERA BUFFA: Término que define las óperas de argumentos cómicos en Italia. Tuvo enorme auge especialmente en los siglos XVII y XVII.- Es un subgénero de la ópera barroca que recogió la tradición del teatro popular con argumentos que hoy parecen más importantes que aquellos de la ópera seria.-

La ópera buffa fue sucesora de los "intermezzi" cómicos o "scenas buffas"; así llamadas estas escenas cómicas que, compuestas por dos personajes, se intercalaban en las óperas serias antes del prólogo o durante sus intermedios con la única finalidad era de entretener durante esos lapsos al público. Al tiempo el número de personajes fue aumentando como igualmente la duración de estas escenas cómicas recurriendo al expediente de unificar las intrigas de dos "intermezzi". De este modo, podían formar una pieza autónoma: de dos actos a los cuales se les agregaba una "farsa" a modo de tercer acto.-

La reforma de principios del XVII, que eliminó la presencia de personajes cómicos en las óperas serias, - pues se habían convertido en pretexto de concursos vocales donde castrados, tenores y sopranos hacían

alarde de sus agudos y sus fiato, -consolidó este subgénero al cual, los compositores que comenzaron a escribir para él, denominaron primeramente "drama giocoso" y más tarde, ópera buffa.-

Logroscino fue el primero que estableció las normas para estas óperas siendo seguido después por Piccini, Paisello, Pergolesi, Rossini, Donizetti, etc. Su fórmula era sencilla: arias más corta, números colectivos, presencia de coro y una orquestación cuidada.-

Lo esencial y característico de este género era: 1) En los papeles buffos brillaban los barítonos y los bajos que no se escuchaban en las óperas serias; 2) Primaban las piezas sencillas en las que la acción se situaba en la misma época del espectador, con alusión a sus costumbres, modas y defectos de la sociedad del momento, centrados estos defectos en las figuras bufas; 3) La presencia de un criado o criada astuta; 4) Los personajes solían tener la voz que le era propia a su edad y situación; 5) La acción se daba en recitativos ágiles y rápidos y las arias eran cortas en forma de A-B-A, sin mayores exigencias musicales y 6) Su canto era esencialmente silábico, pues precisaba ser entendido con claridad para conseguir sus objetivos humorísticos; 7) No existían impedimentos de las otras óperas para que se cantaran dúos, tríos o más.-

Ej.: *"La italiana en Argel" de Rossini; "El elixir del amor" de Donizatti; "Cosi fan tutte" de Mozart; "Gianni Schicci" de Puccini.*

V.ad.: *Buffo, Buffoneria Musicale, Burletta, Canto silábico, Cencerrada, Comedia musical, Farsa, Farza (1ª.acep.), Farza, Intermezzi buffo, Intermezzo, Mêlée d'ariettes, Musiquettes, Ópera bouffe, Ópera cómica, Pasticcio, Serenate, Sainete, Telonera, Tonadilla. Son válidas también para esta entrada los ejemplos dados en "ópera cómica"*

ÓPERA BUFFA FEERIE: Ópera cómica fantástica.

V.ad.: *Ópera mágica*

ÓPERA DE CÁMARA: Ópera de pequeñas dimensiones. Obra compuesta por un limitado grupo de cantantes e instrumentistas. Es una expresión adecuada para ser usada como sinónimo del "intermezzo", antecedente de la Ópera buffa.-

Esta clase de ópera tiene la ventaja no sólo de ser económica sino además, de ser apta para teatros pequeños. ·"Ariadna en Naxos" de Richard Strauss es uno de sus primeros ejemplos; su número reducido de ejecutantes y cantantes fue particularmente atractiva para los compositores de fines del siglo XIX y también de principios del siglo XIX. Valgan algunos ejemplos como "Arlequín" de Busoni, "Cardillac" de Hindemith, "The Rake´s Progress" de Stravinski, etc. Por analogía óperas del siglo XVIII para conjuntos reducidos, como "La serva padrona" de Pergolesi, que en estricto sentido es un intermezzo, han merecido retroactivamente la denominación de ópera de cámara.

Ej.: *"La serva padrona" de Pergolesi;*

"La violación de Lucrecia" y "La vuelta de la tuerca", ambas de Britten
V.ad.: *Azione teatrale, Divertimento (1ª.acep.), Melodía (4ª.acep.), Música de cámara, Orquesta de cámara, Serenate, Tonadilla*

ÓPERA CLÁSICA: v. Ópera seria

ÓPERA CÓMICA: Ópera, subgénero de ella o espectáculo teatral, con una gran propuesta musical, de tema ligero o sentimental, con un final feliz. Comprende esta denominación varios tipos de espectáculos musicales, por lo que debe considerarse este nombre como genérico de Ópera buffa, Ópera bouffe, Vaudeville, Opereta, Comedia musical, etc. (*v.* las entradas correspondientes).-

Hasta la primera mitad del siglo XIX, las óperas cómicas, excepto la buffa italiana, estaban constituidas por una secuencia de arias breves alternada con partes y diálogos hablados y, excepcionalmente cantados. En tiempos recientes, esta característica ha tendido a desaparecer y por ende, la distinción que se hacía por este concepto, carece actualmente de valor. En este tipo de ópera, tanto el número de personajes como la duración de las escenas eran por lo común reducidos y éstas y éstos, eran tomados de la vida cotidiana satirizándose las costumbres o parodiándose el estilo de las óperas serias, o haciéndose alusión a temas de actualidad En cuanto a la música, en la ópera cómica era casi siempre más popular por su estilo que aquella de la ópera seria y más fácil de entender.-

Era una característica de los libretos de las óperas de fines de los siglos XVI y principios del XVII que escenas cómicas, se introdujeran en episodios de óperas serias no pudiendo determinarse, en muchos casos, si se estaba en presencia de una ópera seria o de una cómica. Con la abolición de los episodios y de los personajes cómicos en las óperas serias con motivo de las reformas hechas en esa época, la ópera cómica adquirió nuevamente importancia terminando por independizarse definitivamente de los otros géneros; mostrando, en el siglo XVIII, tipos nacionales bien definidos.-

La ópera cómica italiana comenzó a surgir como sucesora de los "intermezzi buffo" (*v.* entrada) a principios del siglo XVIII y en forma muy especial con el éxito obtenido por "La serva padrona" de Pergolessi, a la que siguieron "La bouna figliola" de Piccini, "Nina" de Paisiello, "La nozze di Fígaro" de Mozart, "El matrimonio secreto" de Cimarosa, etc.-

A fines del siglo XVIII, los compositores y libretistas de óperas cómicas de Italia y de otros países, comenzaron a combinar los elementos antiguos de intriga burlesca con elementos del drama serio y sentimental al mismo tiempo que cambiaban la música para ajustarla a esta combinación, naciendo así la "Ópera semiseria" (*v.* entrada). Algunos ejemplos de esta nueva clase de ópera se indican en el párrafo anterior.-

La *Opèra-comique* francesa, que se inicia a principios del siglo XVIII,

tuvo su origen en farsas populares y sátiras donde se mezclaba el diálogo con canciones de moda: el Vaudeville. Esta cambió de destino con el avenimiento de la ópera buffa italiana, naciendo una comedia teatral denominada "Mêlée d'ariettes", (*v.* entrada) secuencia de diálogos hablados con canciones de actualidad; óperas tales como "Le devin du village" de Rousseau, "La rencontre imprévue" de Gluck y otras.-

Se hace necesario advertir que la palabra francesa "comique" no tiene el mismo significado de la expresión castellana "cómica", como tampoco de aquellas que esta significación comprende. Por el contrario, este dicho francés se relaciona más con la categoría dramática de "comedia"; categoría, que fue variando según la época: a comienzos del siglo XVIII desarrolló el "Vaudeville", más tarde se le otorgó a un estilo denominado "mêlée d'ariettes" y por último, en el siglo XIX se acercó a la "ópera seria" con el tratamiento de temas románticos como la ópera "Carmen" de Bizet, por lo que la distinción entre ópera cómica y seria en Francia es discutible.-

Por su parte en Inglaterra nace la "Ópera balada" (*v.* entrada), como forma típica de ópera cómica y, su ejemplo más importante, fue "La ópera del mendigo" de Pepusch y Gay. Con respecto a su tema y tratamiento, el camino o rumbo de la ópera cómica inglesa es paralelo al de su homónima francesa.-

En el siglo XIX la ópera cómica perdió su carácter distintivo al fusionarse por una parte, con la ópera seria dando lugar a la ópera contemporánea que conocemos en nuestros días y, por otra, al asemejarse a las comedias musicales de "entretención" como el vaudeville y la opereta.-

Ej.: "Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracita" de Auber.

V.ad.: Arietta (3ª.acep), Burletta, Cencerrada, Comedia musical, Mêlée d'ariettes, Novela musical, Ópera balada, Ópera Buffa, Ópera semiseria, Parodia, Vaudeville (1ª. acep), Tonadilla. Son válidas también para esta entrada los ejemplos dados en la "Ópera buffa".

ÓPERA HERÓICA: Denominación otorgada a ciertas óperas de la primera mitad del siglo XIX, que se caracterizaban por la narración de hechos memorables, gloriosas hazañas, grandes pasiones y tragedias ineludibles y sangrientas.-

Ej.: "Tancredi" y "Guillermo Tell" ambas de Rossini;" Norma" de Bellini; "Lucía de Lammermoor " de Donizetti, "La Vestale" de Bellini

ÓPERA LIGERA: ***v.*** Opereta.

ÓPERA LÍRICA: Término utilizado en Francia para todas aquellas óperas que no podían ser consideradas como óperas cómicas por no poseer diálogos hablados, ni tampoco como Gran-Ópera por faltarles el boato que caracterizaba las fastuosas producciones de esta última.-

Ej.: *"Werther" de Massenet; "Sansón y Dalila" de Saint-Saénz.*

ÓPERA LITERARIA: Es un concepto actual. Se entiende por ella una

musicalización de valiosos textos literarios. Por lógica, este procedimiento de composición sólo es posible mediante una muy rápida declamación. Quedan excluidas de antemano las arias y construcciones análogas así como los conjuntos al antiguo estilo.-

ÓPERA A MACHINES: Tiene su origen en la Escuela de Roma. Ópera espectacular en la cual la escenografía, que domina a la música y al libretista, adquiere en ella la grandiosidad típica y la variedad consustancial con el barroco en la utilización de "maquinaria teatral" que permitía, en pocos segundos toda clase de transformaciones de la escena. La opèra à machines fue pronto se trasladó a Francia donde floreció con el nombre de Gran -Ópera.-
V.ad.: *Gran- Ópera*

ÓPERA MÁGICA: Es aquella en que intervienen seres imaginables y fantásticos en la trama de la ópera.-
Ej.: *"La mujer sin sombra" de Richard Strauss; "Hansel y Gretel" de Humperdinck; "Ruslan y Lyudmila" de Glinka; "Rusalka" de Devorák*
V.ad.: *Encantamiento, Leyenda lírica, Cuento musical, Ombra, Ópera buffa feerie, Sortilegio*

ÓPERA DE NÚMEROS: Subgénero alemán del siglo XVIII. Como su nombre lo indica está escrita en "números" individuales, es decir piezas separadas tales como arias, dueto, solos, coros, ballet, etc., entremezclados con diálogos hablados o recitados cantados. De este modo las escenas tenían un rol secundario, cuando éstas existían.-
No fue sino a mediados del siglo XIX que este tipo de óperas se volvió anticuado. A partir de allí, la música en estas óperas describió una especie de arco, por así decirlo, desde el comienzo hasta el final del acto, aunque frecuentemente, todavía, se le incorporaron algunos números: especialmente arias.-
V.ad.: *Número, Número musical.*

ÓPERA ORATORIO: Término aplicado a aquellas óperas presentadas en escena en forma estática o con un mínimo de movimientos, alejados de la práctica teatral de la ópera, y cercanas al oratorio.-
Ej.: *"Oedipus Rex" de Stravinsky; "Juana de Arco en la hoguera" de Honegger, "Moisés y Aaron" de Schoenberg.*
V.ad.: *Oratorio*

ÓPERA DE PARODIA: Subgénero en que se satiriza una ópera famosa tanto en su libreto como en su música.-
V.ad.: *Cencerrada, Parodia, Pastiche*

ÓPERA POMPIER: **v.** Gran-Ópera

ÓPERA DE REDENCIÓN: **v.** Ópera de rescate.

ÓPERA DE RESCATE: Su argumento gira en torno de la liberación y/o el sacrificio de uno de uno de los personajes principales en nombre de la fidelidad.
Sus temas son severos aunque existan personajes cómicos. La característica principal de este tipo de óperas es la existencia de acontecimientos imprevistos, o inesperadas revelaciones al final de ella, como la muerte del o los protagonistas,

es "rescatada", y tiene por ende un final feliz. Este subgénero tuvo su auge en los últimos decenios del siglo XVIII y primeros del siguiente.-

Llámanse también "óperas de rescate" aquellas en que la parte esencial del argumento trata del héroe o heroína rescata a su amado de la prisión o de otra situación de peligro.-

Ej.: "Linda de Chamounix" y "El elixir del amor" de Donizetti; "Fidelio" de Beethoven

V.ad.: Lieto finale.

ÓPERA DE SALVAMENTO: v. Ópera de rescate.

ÓPERA SEMISERIA: Ópera seria que contiene varias escenas cómicas. Es un subgénero operático de ribetes trágicos con un final feliz y que incluye uno o más personajes cómicos.

Este término, se usó sobretodo en el siglo XVIII, para una forma intermedia entre la ópera seria y la ópera cómica. De la ópera seria toma principalmente sus grandes arias y el tema severo. La cómica le aporta variedad a los "números" y un tratamiento menos altisonante del argumento. Su trama generalmente se caracterizaba por la presentación de una situación dolorosa o difícil para los protagonistas, en especial para la femenina. En ella, no obstante que la tragedia es inminente, un acontecimiento inesperado, en el último momento, trae consigo "un final feliz". Es el equivalente a lo que años antes habían sido las "óperas de rescate". Otra de las características de esta clase de óperas era la presencia de uno o dos personajes cómicos. La incongruencia de estos personajes quedaba más o menos disimulada gracias al final feliz y a la voz de los protagonistas que era lo que en definitiva importaba al público.-

***Ej.:** "Don Giovanni" de Mozart; "El elixir del amor" y "Linda de Chamounix" de Donizetti.-*

***V.ad.**: Intermezzo, Lieto finale, Ópera de rescate.*

ÓPERA SERIA: Llamada también ópera clásica. Expresión utilizada especialmente en el siglo XVII para un tipo específico de ópera que en esa época floreció caracterizada por un libreto italiano y un argumento basado en la historia o en la mitología grecolatina; aunque también a veces, se tomaba como base un tema medieval, casi siempre obtenidos de episodios de las cruzadas y sobretodo basados en el ciclo de la Jerusalén Liberada de Tasso. Todo ello con gran formalidad en la música y en la acción.-

La ópera seria, era antes que nada un espectáculo vocal, ante el cual todos los demás componentes de la ópera (música, teatro, argumento, etc.) debían subordinarse.-

Fue uno de los espectáculos más elegantes que se podían ofrecer en esos años. Su tono se hizo más elevado y terminó incluso rígido. Su desarrollo es lineal: recitativo – aria – recitativo – aria - recitativo etc. Pocas veces queda interrumpida esta serie por un dúo o algún pasaje atípico: escenas que se situaban, en el mejor de los casos, en los pasajes iniciales de la ópera o en las partes finales de los actos.-

El componente básico de la ópera seria, era el aria da capo, que generalmente consistían en unas veinte, unidas, cada una de ellas, por recitativos seccos largos y aburridos, los que fueron primeramente a capella y que más tarde se acompañaron con bajo continuo de clave y violoncello. Estas arias da capo se distinguían además por su tono decorativo, cargadas de ornamentaciones vocales sin sentido; de ellas se apoderaban las grandes figuras del canto en detrimento de toda otra consideración musical o artística.-

Los convencionalismos estrictos de la ópera seria relacionada con la "doctrina de las afecciones" dieron como resultado la clasificación de las arias de acuerdo con situaciones típicas del argumento.-

Estas arias da capo, los extensos y aburridos recitativos basados en monótonos bajos continuos y su argumento, recogido casi siempre de viejas historias clásicas, eran cuerpos inertes y sin vida que trajeron la total decadencia de este subgénero operístico.-

Su fusión con la ópera cómica, produjo la ópera que conocemos en nuestros días.-

Ej.: *"La clemencia de Tito" de Mozart; "Hamlet" de Händel; "Lo Speziale" de Haydn; "Orfeo y Eurídice" de Gluck.*

V.ad.: *Afección, teoría de las, Drama lírico, Leyenda lírica, Tragedia lírica*

Ópera de los tres centavos, La (Weill, Kurt). Ópera (ópera balada) en un prólogo y tres actos. Libreto de Bertold Breecht, inspirado en The Beggar's Opera de Pepuch y Gay. Estrenada en Berlín, el 31 de Agosto de 1928.-

El vagabundo Filch, ha tomado la resolución de dedicarse a mendigar en Londres. Sabe que le es necesario para ello pagar una contribución a Peachum, quien se ha autoproclamado rey de los mendigos. Sabe también que para obtener un atuendo, y todo aquello destinado a producir piedad, debe concurrir a la única tienda de su especie: "El amigo del mendigo" la que también pertenece a Peachum y que es atendida por su hija Polly, quien equipa a Filch a satisfacción.-

Polly tiene un silencioso enamorado que concurre casi a diario al bazar, lo que no gusta a su padre, ya que ello puede atentar a la buena marcha del negocio. Su esposa, al describirle al desconocido, descubre, con espanto, que se trata de Macheath, más conocido como Mackie El Navaja, el peor enemigo de su esposo. Cuando va a la tienda a reprender por ello a Polly, ésta ha desaparecido.-

Mackie y Polly se casan. Entre los invitados a la boda no sólo asiste toda la banda de El Navaja sino además, Tigre Brown, jefe de la policía londinense y antiguo compañero de armas del novio. Este, sin problemas, ha declarado irónicamente, que su repartición Scotland Yard, no tiene cargo alguno en contra de Mackie.-

Al día siguiente, Polly se dirige a casa de sus padres para informarles

que se ha casado con Mackie, produciendo la indignación de éstos los que deciden denunciarlo a la policía. Polly se burla señalándoles que es sólo una pérdida de tiempo, pues su marido es muy amigo de Tigre Brown, el jefe de la policía, y tanto es así, que asistió a su boda como invitado. No obstante queda muy preocupada y corre donde su marido dándole cuenta de las intenciones de sus padres. Le aconseja que huya y se esconda, toda vez que no puede contar con la ayuda de Tigre Brown, pues su padre también tiene amistades con las más altas autoridades de Scotland Yard.-

Mientras Mackie y Polly preparan la fuga, Mrs. Peachum, madre de Polly visita a su amiga Jenny, dueña de un prostíbulo y compra su complicidad: le ofrece pagarle, si avisa a la policía en caso de que Mackie se presente en busca de ayuda en su casa. Es lo que justamente ocurre, pues Mackie y Polly asisten al burdel en busca de un escondite. Aprovechando que ellos conversan con las muchachas, la proxeneta avisa a la policía que detiene a Mackie

En la cárcel, Mackie recibe la visita de Polly quien encuentra también allí a Lucy, hija de Tigre Brown. Esta le dice que espera un hijo de Mackie, lo que desencadena una fuerte discusión por celos entre las dos mujeres. A los pocos días, Lucy ayuda a Macheath a escapar de la prisión, él que se refugia en casa de otra dueña de prostíbulo, Suky Tawday.-

Peachum, con el objeto de acelerar la búsqueda de Mackie El Navaja y evitar se influya en contrario a la policía, organiza, como demostración de fuerza, una marcha de sus mendigos a fin de perturbar el día de la celebración de la coronación de la reina. Cuando Suky y sus muchachas llegan a su tienda, revelan sin quererlo, el lugar donde se encuentra escondido Macheath. Al oírlo, Peachum da inmediato aviso a Tiger Brown, él que presionado por la amenaza de la marcha, lo detiene nuevamente.-

Entre tanto, Polly visita a Lucy para conocer el paradero de su marido. Descubre, que era falso que Lucy esperaba un hijo de Mackie y que sólo se trataba de una mentira para obligarlo a casarse con ella. Como excusa, Lucy le dice que no tenía conocimiento de su anterior matrimonio con ella.-

Mackie El Navaja es condenado a muerte. Antes de su ejecución recibe la visita de su amigo Tigre Brown quien le asegura que en minutos más lo salvará, yéndose rápidamente. Recibe también, entre otros, la visita de sus bandidos.-

Cuando Mackie se encuentra en el cadalso y se le está colocando la cuerda en el cuello se presenta Tigre Brown anunciando que la reina, además de ordenar su inmediata libertad, le ha otorgado un título de nobleza unido a una renta anual de diez mil libras.-

Todos los asistentes proclaman en alta voz que no se puede perseguir y menos condenar la injusticia.-

OPERE IN MÚSICA: Nombre original de la ópera. Equivale a poner en

música una obra teatral u obra escénica destinada a ser representada cantando.-

OPERETA: 1. En el siglo XVIII, ópera breve; 2. En los siglos XIX y XX, género de ópera cómica de carácter ligero de uno o varios actos, con diálogos hablados, música y baile;

La opereta, literalmente pequeña ópera y virtualmente sinónima de ópera ligera, suele tener trama frívola y divertida. Sus personajes normalmente forman parte de la vida cotidiana. En ella, interviene muy principalmente la música, pero no son cantadas en su totalidad, pues los trozos musicales alternan con partes declamadas o habladas.-

La opereta es una derivación de la ópera buffa y nace a mediados del siglo XIX en Francia cuando Offenbach, Lecocq y Johan Strauss y Suppé, en Austria, compusieron espectáculos de música intercalados con prosa de carácter parodístico y sentimental.-

Ej.: *"El murciélago" de Joham Strauss; "La viuda alegre" de Lehar*

V.ad.: *Capricho, Comedia musical, Declamado cantado, Divette, Musiquette Vodevil.-*

OPERETTE: *(*fr,*)* ***v.*** *Opereta*

OPUS: (lat.) Obra. Su abreviatura es "Op". Designa el nombre del autor, de la obra musical de que de trata, su orden cronológico y el número de la composición o de la publicación de la obra.-

Esta forma de designación empezó a usarse a fines del siglo XVIII.-

ORACIÓN*:* **v.** Plegaria

ORATORIO: Especie de ópera sacra, narrativa o dramática, de grandes dimensiones para voces solistas, coro y orquesta, que emplea arias, recitativos, coros etc., y música orquestal. Consiste en una amplia musicalización e interpretación en concierto, de un texto religioso, puesto en una forma más o menos dramática. Es la expresión lírica de un sentimiento ante un hecho.-

En su estructura, cada personaje está representado por una parte vocal confiada a una sola voz, sostenida por el bajo continuo. Las partes líricas son con frecuencia confiadas al coro. A ella se agrega la parte del "storico" o relator, que rige la línea del relato, explica los sucesivos pasajes entre un diálogo y otro y, en cierto sentido, sustituye con la palabra, las escenas o gestos de los personajes. En los primitivos oratorios, la parte del "storico" estaba confiada al coro.-

Originariamente en el siglo XV y XVI exigía escenografía, vestuario y acción, al igual que la ópera, con la cual estuvo unido en el principio, hasta que una división más estricta reservó para el oratorio, la iglesia y la sala de conciertos y para la ópera, el teatro con todas sus posibilidades y recursos.-

A la fecha no se le ha hecho al oratorio ninguna modificación esencial a su estructura, salvo un considerable aumento de los efectos vocales e instrumentales.-

El oratorio se distingue de la cantata en que es menos extensa, menos épica y menos dramática.-

V.ad.: *Bajo continuo, Cantata (1ª.y*

2ª. acep.), Ópera-oratorio, Rappresentazione profana, Relator.

Orfeo y Eurídice (Gluck, Christoph Willibald). Ópera en tres actos. Libreto italiano de Pandero de Calzabigi, basado en episodios de la metamorfosis de Ovidio y de Las Georgicas de Virgilio. Estrenada en el Teatro de la Corte de Viena, el 5 de Octubre de 1762. La versión francesa, reformada por el propio Gluck, se estrenó en París el 2 de Agosto de 1774.-

Eurídice ha muerto envenenada por la picadura de una serpiente mientras recogía flores. Orfeo y sus amigos realizan el último sacrificio cantando y llorando alrededor de su tumba. Orfeo les ruega que lo dejen solo. Cuando éstos se han marchado, invoca a los dioses la devolución de su esposa; se lamenta que sus ruegos no hayan sido escuchados y amenaza a la divinidades infernales. El mismo bajará a las profundidades del Hades para rescatar a Eurídice. Eros, el dios del amor, se compadece y le anuncia que puede descender al infierno. Si su canto y su lira consiguen enternecer a los dioses que lo resguardan, su mujer le será devuelta y podrán juntos volver a la tierra. Sin embargo, agrega Eros, una vez en camino no podrá mirar a su esposa, pues si lo hace, la perderá para siempre.-

En el viaje a los infiernos las Furias y los Espíritus que allí habitan, tratan de impedir su paso. Orfeo con su música y su canto las apacigua. Hasta Plutón y Prosperina, los regentes de las regiones del averno, les dan libre acceso a los Campos Elíseos. En ellos se encuentra Eurídice en la apacible felicidad de esa mansión. Entra Orfeo, maravillado de la atmósfera de serenidad que lo rodea. Ruega a los espíritus bienaventurados que le devuelvan a su mujer. Estos consienten en entregársela, admirados por el ejemplo de amor y constancia dado por Orfeo que incluso, después de su muerte, sigue amando a Eurídice con igual intensidad que durante su vida. La feliz pareja se van tomados de la mano.-

Siempre con las manos entrelazadas los esposos, en su camino, entran en una caverna y Orfeo le cuenta a su mujer la forma en que ha podido reconquistarla. Sin embargo, Eurídice está triste. Durante el camino su marido no se ha dignado mirarla. Cree que ya no la ama y se lamenta que la vida le haya sido devuelta al precio de semejante dolor. Después de los reproches, que por este motivo le hace a Orfeo, éste la mira. Eurídice cae muerta de inmediato.

Orfeo presa de desesperación desenvaina su puñal para suicidarse, ya que si tiene esposa en la vida, la tendrá en la muerte. En ese instante aparece Eros.

Detiene la mano con que sostiene el puñal y le anuncia que por la fidelidad de su amor, ha obtenido el perdón de los dioses: Eurídice volverá a la vida por segunda vez y, unidos, gozarán de un amor eterno.-

En el templo consagrado a Eros,

pastores y pastoras alegres por el feliz retorno de Orfeo y Eurídice le rinden homenaje cantando y bailando a fin de que el amor reine siempre en sus corazones.-

ORFEÓN: Nombre dado, especialmente en España, a las agrupaciones corales compuestas generalmente por no profesionales.-
V.ad.: Coro

Orff, Carl: Compositor alemán (1895-1982). Niño prodigio. A los cinco años de edad estudiaba piano, órgano y violoncelo. Empezó sus estudios musicales en la Academia de Música de Munich, su ciudad natal, graduándose en 1914. Durante la primera guerra mundial se dedicó a dirigir orquestas en varias ciudades alemanas. En 1920, terminada la guerra, volvió a Munich continuando sus estudios de composición. Al poco tiempo, en 1924, fundó con Dorotea Günter, en la Guntthersschule de Munich, el departamento de Educación Musical para la Danza, asumiendo como director. Allí, después de haberse dedicado al estudio de la danza, le llamó la atención la fuerza elemental del ritmo, lo que, por una parte tuvo enorme influencia en su obra y por otra, significó la creación de un sistema de enseñanza, que hasta hoy día se utiliza, para el estudio de los instrumentos de percusión. En el Schulwerk, que resume su enseñanza, expone sus ideas sobre el ritmo como fundamento de la educación musical.-

Entre los años 1920 a 1930, se dedicó a la composición de cantatas impresionistas en colaboración con Bertold Brech y Franz Werfel; pero, al asumir el cargo de director de la Sociedad Bach de Munich, lo llevaron a una nueva concepción de la música inspirada en los compositores del pasado, tales como Monteverdi, Schütz y otros, adaptando del primero, la versión de su "*Orfeo*".-
Su primera composición original donde se manifiestan las características de su estilo es "Carmina Burana" (1936), cantata escénica sobre poemas del siglo XIII. El dinamismo de esta obra que, con elementos del oratorio, del canto y de la danza se combinan para dar por resultado un efecto extraordinario. "Carmina Burana" alcanzó una sorprendente popularidad.-
Orff no fue nunca un compositor de óperas en el sentido clásico de este término, pues la mayor parte de sus obras son adaptaciones de poemas latinos sin una verdadera acción escénica, tales como "Catulli Carmina"(1943) y "Il trionfo di Afrodita" (1953) que junto a "Carmina Burana", cierra el tríptico que lleva el nombre conjunto de "Trionfi" y en las cuales, las poesías líricas latinas, basadas en textos latinos o medioalto alemanes, toman de nuevo una forma escénica incluyendo elementos corales y coreográficos. También puso música a las obras clásicas, "Antífona" (1949), "Edipo rey" (1958) y "Prometeus" (1868).-
De las seis óperas que escribe, las más importantes son "*Der Mond*" (1939) y "*Die Kluge* "(1943). En

ellas y en todas sus obras escénicas, quiso devolver al teatro musical su simplicidad primitiva. Por ello, se dirige a las facultades elementales del oyente; y así, hace recaer en el ritmo la función primordial de la música, pues, estima que el ritmo es el factor de equilibrio entre el sentimiento y el intelecto, recurriendo para remarcarlo, a los instrumentos de percusión. Por lo mismo, señala, debe desecharse todo aquello que tienda a evitar o retardar la percepción estética. Se debe actuar mediante el hechizo, decía. Además del ritmo y la percusión, también el canto tiene un papel primordial y es por ello, que lo trata en diversas formas: declamado cantado, melismas de inspiración medieval con brillantes pasajes corales, etc.-

ORGÍA: Fiesta en que se come y se bebe inmoderadamente y donde se comenten toda clase de excesos, satisfaciéndose vicios, apetitos y pasiones desenfrenadas.-

Ej.: *Es famosa aquella del inicio de "Rigoletto" de Verdi*

V.ad.: *Bacanal, Festín, Pandemonium*

ORNAMENTO: (It. abbellimenti.) **1.** Una o más notas o sonidos intercalados en la interpretación musical tendientes a adornar o variar la línea melódica para embellecer la melodía, o hacerla más expresiva, sean éstas improvisadas por el intérprete o autorizadas o escritas por el compositor; **2.** Signo especial, señalado en la partitura, que indica su nombre; **3.** Sonidos intercalados a una melodía para variarla o desarrollarla.

La práctica común de embellecer o adornar las obras musicales por medio de ornamentos se desarrolló desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Con frecuencia, ello significaba gran libertad al ejecutante, aunque esa libertad operaba dentro de ciertas limitaciones en cada período, salvo antes de 1600, en que prevalecía la ornamentación improvisada que como tal, quedaba por entero entregada al intérprete o ejecutante excepto la música para laúd y teclado, que solían escribirse en la partitura, o bien completa o se indicaban por signos especiales. Su técnica principal era la diminuzioni (sustitución de pasajes en notas más breves en lugar de notas más largas) y la repetición (rápida alternación de dos o tres notas cercanas o adyacentes) tales como el trémolo, trino, gruppeto, rivatura, etc.

Fue en Francia, con el nombre de "agrémetz" donde estos ornamentos aumentaron considerablemente y fue posible sistematizarlos, por lo que fue también posible indicarlos por signos o abreviaturas, con el problema que esta nomenclatura carecía de uniformidad lo que hizo muy difícil, por no decir imposible, por su gran número, darles una interpretación correcta.-

Aunque la ornamentación improvisada persistió en ciertas clases de música vocal, desde fines del siglo XVIII los compositores comenzaron a hacer la notación de los ornamentos conjuntamente con la

música con que ellos adornaban, incluso para los casos en que el efecto perseguido o deseado, fuera el de ornamento improvisado tal como en los períodos anteriores.-

V.ad.: *Abbellimenti, Acciacatura, Adorno, Agréments, Agógico, Anticipación, Apoyadura, Arabesco, Aria de bravura, Aria cantabile, Aria doble, Arpegio, Arrastre, Artificio, Aspiración, Balanceo, Batimento (1ª. acep), Bordadura, Cadencia (3ª. acep.), Cadenza, Carrerilla, Cascada, Calderón,(2ª. acep.) Cercar la nota, Cesura (2ª.acep.) Coloratura, (2ª.acep.), Colorear (1ª.acep.) Come sta, Corona(1ª.acep.) Coulé, Cubrir la nota, Deslizamiento, Destacado, Doblado, Double, Elan, Escapada, Escala (2ª.acep.) Faralá, Feinte, Fioritura, Flatté, Fleurtis, Florido, (2ª.acep.) Fusée, Galant, Glissando, Glosa, Gorjeo, Gorgia, Gorgoritear, Gruppeto, Improvisar, Legato, Lagatissimo, Ligadura (1ª.y 3ª.acep.), Melisma(1ª.y 3ª.acep), Mezza voce, Modulación, Mordente (1ª. y 2ª. acep.), Nachschlag, Notas de adorno, Pasaje de escalas, Passagio (3ª.acep.y 4ª.acep.), Passi, Plainte, Portato, Prolongación, Quiebro, Repercusión, Retardo, Rinforzando, Roulade, Rubato, Semplice, Strascinando, Suspensión, Susurrando, Tenue, Tenuto, Temblor, Tiempo, Tirade, Tirata, Trémolo, Trino. Variación (1ª.acep.), Vibrato, Vocalización (2ª.acep.), Voz, pasaje de la. Voz, portamento de la.*

oro del Rhin, El (Wagner, Richard). Prólogo de la tetralogía del "Anillo de los Nibelungos"

En las aguas del Rhin nadan tranquilamente sus tres hijas: Woglinde, Wellgünde y Flosshilde encargadas de cuidar el tesoro de su padre. Alberico, un lascivo ser, que proviene de la raza de los enanos llamados Nibelungos, que significa hijo de las tinieblas; atraído por la belleza de las ondinas pretende gozar de sus favores. Aunque las persigue incansablemente, no logra sus deseos, no obteniendo otra cosa que sus burlas.-

Mientras tanto ha salido el sol que ilumina el oro del Rhin haciendo relucir una compacta masa de ese metal. Alberico pregunta a las ninfas que es aquello; éstas, imprudentemente, le revelan el secreto del tesoro: "El que obtuviere el anillo de oro del Rhin será dueño del mundo y su poder será incalculable, pero, para ser capaz de alcanzarlo es indispensable renunciar al amor" Alberico renuncia al amor y se lleva el tesoro a pesar de las lamentaciones de las hijas del río.-

Sobre una roca en las orillas del Rhin, los dioses que han carecido de morada, contemplan el castillo que recién acaban de construir para ellos los gigantes Fasolt y Fafner. Fricka, diosa del matrimonio y de la familia, está aterrorizada, pues su esposo Wotan les ha ofrecido en pago a su hermana Freia, diosa de la eterna juventud. Además, sin su presencia, los dioses estarán impedidos de vivir eternamente, ya que es ella la que les da las manzanas de la eterna juventud.-

Con todo, Wotan duerme felizmente. Fricka lo despierta y a la pregunta sobre la solución que pretende darle a este problema, la tranquiliza diciéndole que en realidad jamás ha pensado seriamente pagar a los gigantes con Freia y que confió en la sagacidad de Loge, dios del fuego, quien lo aconsejó celebrar este contrato garantizándole que nada le ocurriría a Freia. En ese instante aparece Freia seguida por los gigantes, Desconcertado Wotan pide socorro a Donner, dios del trueno y a Froh, él de la primavera, quienes están dispuestos a defenderla. Los gigantes, ante el incumplimiento del contrato están dispuestos a raptarla, pero se interpone Donner, que los amenaza con el martillo, separándolos Wotan con su lanza. En medio de estos conatos de lucha, aparece Loge, el dios del fuego, que señala a Wotan que lo único que puede sustituir a Freia, como medio de pago, es el oro del Rhin con el poder que su posesión significa y que ha sido robado recientemente por Alberico. Los gigantes aceptan la oferta con la condición de que el tesoro se les entregue antes de la media noche y para garantizarla, exigen se quede con ellos Freia, la que pasará definitivamente a su poder si el compromiso no es cumplido en el plazo señalado.-

Los dioses, privados de las manzanas de la eterna juventud, sienten que sus fuerzas están disminuyendo aproximándose el fin de sus días. Por ello, instan a Wotan, que en compañía de Loge, baje a la brevedad al fondo de la tierra, a Nibelheim, lugar de la residencia del nibelungo Alberico, en busca del tesoro.-

En el intertanto, los gigantes se llevan a Freia.-

En el fondo de la tierra, trabajan los Nibelungos, obligados por Alberico, a convertir en barras todo el oro robado. También ha ordenado a Mime, su hermano, a forjar el anillo que le dará al que lo posea un poder omnímodo, lo que le permitirá dominar el mundo. Pero el astuto Mime, que aspira quedarse con el anillo, construye subrepticiamente un yelmo de oro que le otorgará a quien lo use la invisibilidad o la apariencia física que desee. Cuando Alberico descubre este trabajo se lo quita y da a Mime una tremenda golpiza. Ahora, en posesión del anillo, el yelmo y del oro, Alberico se siente señor y dueño de los Nibelungos.-

Wotan y Loge, en el interior de la tierra encuentran a Mime, quejándose lastimeramente de los golpes recibidos de parte de Alberico. Les cuenta todo lo ocurrido y les indica el lugar donde pueden hallarlo. Se acercan a Alberico, que a latigazos, obliga a los Nibelungos amontonar el oro que van convirtiendo en barras. Fingiendo una gran admiración por su poder, le ruegan que les muestre los efectos del yelmo mágico, aparentando no creer en sus virtudes. Herido en su orgullo, Alberico se lo pone y se transforma en una enorme serpiente. Para convencerse más aún, Loge le pregunta si se puede convertir en sapo. Albe-

rico de inmediato toma la forma de ese reptil. Wotan, rápidamente lo atrapa poniéndole un pie encima. Una vez que Alberico recupera la forma humana, le quitan el yelmo y, amarrado de pies y de manos, se lo llevan con ellos.-

A los pies del Walhalla están Wotan y Loge. Con ellos, bien atado, está Alberico. Siguiendo las instrucciones de Wotan, éste hace que los Nibelungos depositen allí todo el oro. Cuando éstos han terminado el acarreo, se percatan del anillo en el dedo de Alberico y se lo arrebatan provocando su furia toda vez que, confiaba en él para recuperar el poder. Cuando finalmente es puesto en libertad, Alberico los maldice afirmándoles que todo aquel que posea el anillo, morirá. Wotan no hace mayor caso a la maldición y, cuando llegan los gigantes con Freia, les cancela lo adeudado con el tesoro de los Nibelungos, guardando para sí el anillo y el yelmo. Falsolt no queda contento con este pacto por tener que ceder a Freia, de la que está enamorado. Por ello, exige que el oro que recibirán cubra totalmente a la diosa, de tal modo que no pueda verse desde afuera. Para dar término a estas discusiones se acepta la petición del gigante y tras amontonar el oro sobre la diosa, quedan dos orificios a través de los cuales puede ser vista. El primero se tapa con el yelmo, pero cuando exigen el anillo para cubrir el segundo, Wotan se niega; finalmente sólo accede cuando Erda, que surge de la tierra y, en su calidad de consejera de éste, le convence recordándole la maldición de Alberico para quien posea el anillo. Sólo cuando los gigantes tienen en su poder el oro, el yelmo y el anillo, dejan en libertad a Freia, quien de inmediato da a los dioses las manzanas de la eterna juventud.-

La maldición del anillo, produce un efecto casi instantáneo. Falsolt, que había obtenido una porción menor del tesoro que la del gigante Fafner, recibe, al reclamar, un mazazo que le causa la muerte. Fafner recoge todo el oro y se marcha indiferente.-

Como la violencia entre los gigantes había viciado la atmósfera, Donner, el dios del trueno, con su canto, desencadena una tempestad que limpia el aire. Tras la tormenta surge un arco iris por el cual los dioses caminan hacia su nueva morada: el Walhalla.-

Abajo en el valle, las hijas del Rhin reclaman, en medio de lamentaciones, el oro robado. Wotan las escucha, pero después sigue a los demás dioses en su camino a la nueva residencia. Sólo se queda Loge, el dios del fuego, reflexionando acerca del futuro que aguarda a los dioses.-

(La primera jornada del "Anillo de los Nibelungos" se encuentra en "Valquiria, La".)

ORQUESTA: (gr. orchëstra, espacio para bailar): Cuerpo amplio y heterogéneo de instrumentistas agrupados generalmente en secciones homogéneas por familias, tales como las maderas, las cuerdas, etc., cuya finalidad es la interpretación de distintos géneros musicales.-

Como institución más o menos estable, la orquesta tuvo su origen en la ópera de principios del siglo XVII y luego fue continuamente modificada, agrandada y sistematizada. Así, la orquesta sinfónica es la gran orquesta habitual de los siglos XIX y XX, diferente por ejemplo, de la orquesta de cámara de tamaño pequeño, o de la orquesta de cuerdas o de bronces, etc.-

El término orquesta proviene del nombre que, en los teatros de la antigua Grecia, se daba al espacio circular, en la parte baja frente al escenario, donde se situaba el coro (orkestike), único protagonista de las primeras tragedias. Más tarde, aparecieron los actores los cuales pasaron a ocupar un espacio rectangular que corresponde al escenario de los teatros actuales. El coro, quedó en un plano inferior. De ahí que, aun en nuestros días, el espacio comprendido entre el escenario y las butacas, se denomine orquesta o foso de orquesta. El término orquesta, se adoptó también para designar los distintos grupos instrumentales que tocan conjuntamente tanto en un teatro como en una sala o en cualquier otro lugar que se celebre algún concierto.-

Antiguamente, fue muy variable el número y la cualidad de los instrumentos que formaban la orquesta. De aquellos que acompañaban a las voces sólo se conocen por lo relatado en los documentos de la época helénica y medieval, ya que los mismos desaparecieron físicamente por la prohibición implantada por la Iglesia cristiana. Sin embargo, pronto reaparecen en los dramas litúrgicos. Todo el período que antecede al siglo XVIII se puede considerar de ensayo y preparación y es sólo, con el nacimiento de la ópera, que aparece la verdadera orquesta. En efecto, ningún orden, ningún principio lógico presidía las reuniones de instrumentos que formaban las primeras orquestas. Las mezclas de sonoridades se hacían al azar y dependían de la presencia de tal o cual instrumentista con algún renombre.-

Desde un principio el núcleo orquestal estuvo constituido por los instrumentos de cuerda a los que se unían aquellos de origen grecorromano: el salterio, la flauta, la rota, el tamboril, etc. Más tarde y a partir de los alrededores del siglo XI se fueron añadiendo, poco a poco, instrumentos de arco y de cuerdas pulsadas, importados de Oriente, y diversas variedades de tambores y timbales, como asimismo trompetas y cornetas.-

En el siglo XVI los impresores publicaron numerosas obras "convenientes tanto a los instrumentos como a las voces" sin precisar nada respecto de la mezcla de las sonoridades instrumentales, pues se dejaba al arbitrio de los ejecutantes la elección de la parte que correspondía al ámbito y a las facilidades de su instrumento.-

Desde el siglo XVI y hasta principios del XVII la Orquesta de Corte fue una reunión heterogénea en la que probablemente los grupos

de instrumentos se destacaban por familias, pero en la que la idea de riqueza obsesionaba a ejecutantes y espectadores hasta conducir a las extrañas sinfonías de los intermedios de los ballets. En la época de Monteverdi (1567-1643) la orquesta era un conjunto variable de instrumentos cuyo número y selección dependía, no sólo de la cantidad de músicos disponibles en un determinado momento y lugar, sino además del monto de los dineros disponibles para pagarlos. De este modo, y no obstante las indicaciones del compositor, el número y selección de los instrumentos musicales eran modificadas según las circunstancias.-

Los italianos, en el siglo XVII no tardaron en realizar una división de la orquesta en únicamente dos grandes grupos: los instrumentos de fondo y los de adorno, los primeros de los cuales (órgano, cémbalo, tiorba, etc.), formaban el aparato armónico, y su misión era "mantenerla firme, sonora y continuada" y los segundos (laúd, arpas, violas, etc.) "ejecutaban la armonía y la ornamentaban para hacerla más grata". El primer intento de regularización orquestal fue la constitución de las familias orquestales formándose grupos de instrumentos de viento, de metal, de violas, o de flautas que correspondían a los grupos vocales.

Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la orquesta tiende a equilibrarse, y se inicia lo que se ha llamado el proceso de "estandarización". De manera paulatina, los instrumentos van siendo anotados explícitamente en la partitura, con lo que se deja de lado, en mayor medida, la tendencia a la variabilidad o accidentalidad de las épocas anteriores a que hacíamos referencia recientemente. Aproximadamente entre 1750 y 1800 se asiste a la consolidación de la orquesta sinfónica; a partir de entonces, este conjunto, con bases específicas en cuanto a su constitución, se desarrollará tanto cuantitativa como cualitativamente, - especialmente por mejoras técnicas y, por lo tanto, cambios relevantes en el sonido de los instrumentos y la proliferación de instrumentos de viento, metal y madera – proporcionando la total variedad de giros orquestales conocidos hasta nuestros días.-

V.ad.: *Banda, Fanfare (3ª.acep.), Orquestación*

ORQUESTA DE CÁMARA: Es aquella que requiere de un reducido número de ejecutantes que puede estar integrado en un grupo de música de cámara (trío, cuarteto, etc.), o en una orquesta de cámara.

La diferencia entre una orquesta de cámara y un grupo de música de cámara se encuentra en la existencia de un director. Mientras la primera requiere necesariamente de su existencia, el segundo puede y debe tocar sin la colaboración de aquel.-

V.ad.: *Azione teatrale, Cantata (2ª. acep.), Cantatille, Musica de cámara, Serenate*

ORQUESTA DE ÓPERA: Por lo general estas orquestas son idénticas a las orquestas sinfónicas contemporáneas.

Las orquestas de foso para las óperas varían de tamaño y constitución de acuerdo con los requerimientos del compositor. Las bandas (it. bande) de escenas, de acuerdo a las partituras de óperas italianas por lo general son exclusivamente de maderas y de percusión.-

El mérito de la creación de una "orquesta para ópera" y consecuencialmente, de la correspondiente orquestación se debe a Monteverdi (1567-1643) al elegir en sus óperas, aquellos instrumentos musicales que por su sonoridad o tradición puedan representar mejor el ambiente descrito en el libreto. Así, por ejemplo, en *"Orfeo"*, en las escenas bucólicas o pastoriles incluye instrumentos de cuerda y flautas dulces; en la escena de Caronte, éste canta acompañado de la música áspera de un órgano; cuando Orfeo trata de adormecerlo, para lograr pasar la laguna Etigia, los instrumentos simbolizan la lira del cantor, etc.-

Mas tarde fue común que, en algunos países, toda ciudad que se respetara debía poseer un teatro de ópera y una orquesta residente que no sólo servía al teatro sino que además, hacía las veces de orquesta sinfónica local. Estas orquestas tenían necesariamente la obligación de actualizarse para estar a la par de las nuevas óperas que exigían mayores orquestas. Es sorprendente el alto número de éstas orquestas capaces de lidiar con obras de Verdi, Bizet, Gounot, etc y con la música de óperas cómicas y operetas e incluso, con la ayuda de orquestas de ciudades cercanas, lograban producir las obras menos exigentes en este aspecto, tales como las de Wagner.-

ORQUESTACIÓN: **1.** Arte de repartir las diversas voces, según los timbres diferentes de los instrumentos de una orquesta, de acuerdo a la partitura. **2.** Determinar la participación y acción de los instrumentos que componen la orquesta; **3.** Trasladar a una orquesta la música compuesta originalmente para otro medio.-

Antes del siglo XVII muy pocas veces se indicaba el uso de determinados instrumentos en la música de conjunto. Entre los factores que desde entonces afectan los gustos en la orquestación, figuran especialmente los cambios tecnológicos en el diseño y la construcción de instrumentos, especialmente los metales y las maderas que aumentaron considerablemente en el siglo XIX, cambios que influyeron definitivamente en el sonido y su intensidad.-

La orquestación es un acto personal del compositor y por ende, no se puede al respecto señalar reglas generales. Siendo la orquesta un instrumento, que por sus infinitas combinaciones sonoras se presta para expresar toda idea y todo sentimiento musical, el autor, frente a ella, adopta una especial disposición con el objeto de conseguir la expresión justa de sus ideas. Por esta razón, la orquesta ha estado y estará siempre en evolución.

V.ad.: Acordar, Instrumentación.

OSSIA: (it. o bien) **1.**Término utilizado para introducir un título alternativo

o aclarativo de una ópera; **2.** Indicación que faculta al ejecutante a elegir otra versión de pasajes añadidos en sustitución del pasaje original de la misma composición.-

Ej.: *" Nina ossia la paz por amore" (Nina o bien la locura por amor) de Paisiello; "Otello ossia Il Moro di Venecia" (Otelo o sea El Moro de Venecia) de Rossini ;"Falstaff ossia le tre burle" (Falstaff o bien Las tres burlas) de Salieri.-*

OSTINATO: (it. Obstinado, persistente.) Figura musical o ritmo que se repite reiteradamente del principio al fin de una composición o fragmento de la misma.-

Ej.: *Notas de las campanas del Graal en "Parsifal" de Wagner; Escena posterior al conocimiento de Marilyn de la muerte de su marido. Escena final de "La muerte de Klinghoffer" de Adams.*

V.ad.: *Bajo continuo, Bajo ostinato, (2ª.acep.) Continuo, Figura,(1ª. acep.) Passacaglia.(1ª.acep.) Repetición, Ritornello.*

Otelo (Verdi, Giuseppe). Ópera en cuatro actos. Libreto de Arrigo Boito basado en la tragedia homónima de Shakespeare. Estrenada en el Teatro Scala de Milán, el 5 de Febrero de 1887.-

Una multitud preocupada espera la llegada del barco de Otelo que está luchando en contra de una furiosa tempestad. Otelo, gobernador de Chipre, perteneciente a la República de Venecia, comandante de la flota y reciente vencedor de los turcos, regresa a puerto. Antes de entrar a su castillo, es ovacionado por el pueblo que enciende hogueras para demostrar su alegría por su feliz regreso. Todos lo aman por la justicia y bondad demostrada en el gobierno de la isla.-

Poco a poco se calma la tempestad y todos se retiran alegres, salvo Yago. Este, subalterno de Otelo, ha sido postergado en su carrera por inepto, nombrándose en su reemplazo a Cassio. Yago, envidioso y ruin, lo invita a beber para festejar su ascenso y también, la victoria recientemente obtenida sobre los moros. Como Cassio se embriaga y esa noche le correspondía hacer guardia, merece la reprimenda de su superior, Montano. Esto es aprovechado por Yago para desprestigiar a Cassio observándole a Montano que éste bebe mucho y además, anima a Cassio contra Montano atribuyéndole a este último, lo que él recientemente había comentado a su respecto. El resultado, es un breve duelo entre Cassio y Montano a consecuencia del cual Montano queda herido. A raíz del tumulto que el propio Yago se encargó de crear, Otelo sale en persona a restablecer el orden quitándole a Cassio su mando. El plan de venganza de Yago se ha cumplido.-

Desdémona, esposa de Otelo, también ha despertado por el ruido del desorden y se ha levantado tras Otelo. Como éste ha ordenado que todos se retiren a sus casas queda a solas con ella, quien suaviza con dulzura su enojo.-

A los lamentos de Cassio por el cas-

tigo que ha recibido, Yago le aconseja pedirle ayuda a Desdémona quien posee, le dice, una influencia ilimitada en su esposo. Cassio acepta el consejo. La espera en sus paseos, que ella acostumbra dar a diario, por los jardines del castillo. Cuando aparece Otelo, Yago le insinúa una posible infidelidad de su esposa con Cassio a quien los ven conversando a solas en el jardín. Con el tiempo, las sospechas de Otelo, sobre el engaño de su mujer, se ven acrecentadas por las reiteradas peticiones que le ha formulado Desdémona para que reincorpore a Cassio en el mando.-

Al observar las reacciones de Otelo motivadas por sus celos, Yago se encuentra en su elemento: provocar odio entre las personas 'para obtener de ello un provecho, pues no cree en la justicia humana ni en la divina. La destrucción de Otelo que postergó su ascenso y de Cassio que lo reemplazó, significará un avance considerable en sus fines.-

Entre tanto Yago, obtiene de su esposa Emilia, criada y confidente de Desdémona, un pañuelo que recogió al caérsele a su ama; pañuelo que fue el primer regalo que ésta recibió de Otelo. Con esta prueba piensa darles un golpe de gracia a sus odiados enemigos y poner feliz término a sus intrigas. Para este objeto, le cuenta al moro que había escuchado a Cassio, compañero de dormitorio en ese entonces, pronunciar en sueños el nombre de Desdémona y que, además, poco tiempo atrás, había visto, en manos de Cassio, un pañuelo que ésta le había regalado. Otelo, loco de celos y devorado por su sufrimiento, no puede dominarse y jura vengarse.-

En la gran sala del castillo y ya preparada para recibir la embajada que le manda Venecia, nuevamente Desdémona habla con Otelo en favor de Cassio. Este furioso le contesta con maldiciones e injurias. Cuando Desdémona se retira llorando sin poder comprender la causa de estos desacostumbrados arrebatos de ira de su marido, se presenta Yago que le indica a Otelo que, para que salga de toda duda acerca de la infidelidad de su esposa, escuche el diálogo que sostendrá con Cassio, a quien ha citado al castillo. Apenas llegado Cassio, le entabla conversación acerca de una aventura amorosa cualquiera. Otelo, escondido tras una columna, que no ha escuchado el comienzo del diálogo cree que Cassio se refiere a Desdémona y arde de rabia. Por último, el joven muestra a Yago un pañuelo que acaba de encontrar en su cuarto y que era aquel que, con antelación, había sido dejado allí, para estos efectos, por Yago. Otelo reconoce el pañuelo, sin entender las palabras que podrían haberle aclarado la intriga. Su desesperación es completa, pues ahora cree tener la seguridad de su deshonra. Su deseo de venganza no reconoce límites. Pregunta a Yago como puede matar a los dos. Este le indica que estrangule a Desdémona, que él se encargará de dar muerte a Cassio.-

Se oyen los clarines que anuncian la llegada de la embajada de Venecia. Otelo los recibe con solemnidad, aunque apenas puede sostenerse en pie, pues sólo piensa en la venganza. El embajador del Dux le transmite su orden: Otelo debe presentarse en Venecia y, en el cargo de gobernador de Chipre, será reemplazado por Cassio.-

Otelo anuncia su partida a Venecia para el día siguiente y luego, impotente para dominar sus celos, arroja a Desdémona al suelo cubiriéndola de improperios ante el horror de los asistentes que se retiran impresionados. Cuando queda solo se desvanece. Yago que acaba de ingresar al salón al verlo, con un gesto de triunfo, pone su pie sobre el cuerpo inerte del moro exclamando: "Ahí tenéis a vuestro león de Venecia", llamándolo así por el nombre que le ha dado el pueblo que lo aclama afuera.-

Acechada por tristes pensamiento, pues no tiene idea alguna de la trama urdida por su marido, ayudada por Emilia, su asistente, Desdémona se desviste en su dormitorio. Se despide de Emilia y en fervorosa oración pide ayuda a la virgen. Apenas ha cerrado sus ojos entra Otelo y la contempla dormida por algunos instantes. La besa, lo que hace que se despierte. Otelo la acusa de tener amores con Cassio. Su esposa le ruega que llame a Cassio para que averigüe la verdad de los hechos. Otelo le responde que la lengua del culpable permanecerá callada para siempre. Luego le pregunta acerca de si rezó esa noche. Al no comprender Desdémona la pregunta, le aclara que tal pregunta se la hace, porque no quiere matarla en pecado. En vano le suplica Desdémona. Otelo, fuera de sí, la estrangula. En ese instante Emilia golpea fuertemente la puerta. Al no recibir respuesta entra y, sin enterarse de lo ocurrido, le relata a Otelo la traición cometida por su marido, quien huye perseguido por los nobles y soldados. Desdémona vive aún. Se despide de su esposo y declara a todos los que han entrado a la habitación, que ella se ha suicidado. El moro horrorizado de lo que ha hecho, se clava su daga y cae sobre el cadáver de Desdémona, declarándole, con voz apenas audible, que la ama.-

P

Pacini, Giovanni: Compositor italiano (1796-1867). Estudió canto en Bolonia. Debutó como operista en 1813 en Milán, con la ópera "*Anetta y Lucinda",* alcanzando su consagración con "*Adelaide y Comingio*" en 1817. Se trasladó en 1820 a Roma donde gozó de la protección del Cardenal Consalvi, revalidando sus éxitos con "*El último día de Pompeya".-*

No obstante el reconocimiento obtenido por sus óperas, ante la competencia de Bellini y Donizetti, dejó la composición, para dedicarse a la docencia fundando una Escuela de Música en Viareggio en 1835. Años después, reemprende la composición con la ópera "*Saffo"* en 1840, considerada su obra maestra, a la que le siguen nuevos éxitos Tales como "*María Tudor"* (1843), "*Medea"* (1845) y "*Buon del monte*" (1846). A partir de este último año, la aparición de Verdi fue mermando su fama.

Varias de sus óperas se siguieron presentando durante el resto del siglo XIX, sólo "*Saffo"* ha sobrevivido, eso si, de modo precario a las restantes setenta y nueve óperas que escribió.-

Pacini fue denominado el maestro de la cabaletta, por el vigor que demostraba en la composición de las segundas partes de sus arias.-

Pagliacci (Leoncavallo, Ruggero). Ópera en dos actos. Libreto del compositor basado en un hecho real ocurrido en su niñez en Montalvo di Calabria. Estrenada en el Teatro dal Verme de Milán, el 21 de Mayo de 1892.-

Una humilde compañía de comediantes atraviesa un pequeño pueblo calabrés. Sus habitantes acogen con alegría su llegada. Tonio, galante, quiere ayudar a Nedda a bajar del carro recibiendo por ello una bofetada de su celoso marido.La gente cree que es parte del espectáculo y ríe. Tonio jura desquitarse de Canio, su patrón y marido de Nedda. Algunos aldeanos invitan a los actores a tomar una copa de vino en la taberna. Cuando Tonio se excusa de ir, le gastan bromas a Canio sugiriendo que Tonio no ha venido con ellos, porque ha ido a hacerle la corte a Nedda. Este reacciona violentamente declarando, que si bien en todas las comedias representa el papel de marido engañado, soportando en el escenario cualquier chiste al respecto, en la vida real, la infidelidad de su esposa la tendría que pagar con la muerte.-

Nedda que desde hace algún tiempo engaña a su marido, escucha

asustada las palabras de su esposo, pues sabe que es capaz de matarla. Sin embargo, todo la impulsa a liberarse de la prisión en que se encuentra: encadenada a un hombre brutal y despiadado y a un oficio contrario a lo que siempre soñó.-

Está sola en medio de las carpas de la compañía y poco a poco se va tranquilizando. Se dedica a limpiar su dormitorio, sin darse cuenta que es observada por Tonio. Luego éste se le acerca, le declara su amor y quiere besarla. Nedda se desprende de su abrazo y le da con un látigo en la cara amenazándolo con su marido.Tonio se retira jurando vengarse de Canio y de Nedda de una vez por todas.-

Al poco rato el amante de Nedda, el joven aldeano Silvio, viene a reunirse con ella para decidir su huida; acuerdan llevarla a cabo esa misma noche después del espectáculo. Ignoran que Tonio los está escuchando y marcha corriendo a avisar a Canio. Cuando los amantes se despiden efusivamente, Canio, que recién ha llegado, de un salto aparece frente a ellos. Silvio más joven y ágil logra huir. Canio se enfrenta con Nedda. Exige el nombre de su amante. Como ella calla, desenfunda un cuchillo. Solamente la rápida intervención de Beppe, comediante de la compañía, impide una desgracia y, ayudado por Tonio, logran calmarlo, especialmente cuando este último le dice: que es mejor fingir por un tiempo para lograr lo que se desea; el joven desconocido volverá.-

Se acerca la hora del espectáculo. Hay que satisfacer al público que ha pagado para ello. Canio despechado y con su orgullo herido empieza a vestir su traje de payaso y sabe que, como tal, su labor es hacer reír: sólo hacer reír.-

El pequeño retablo que se ha levantado para la función está lleno de espectadores atraído por el tambor de Tonio y la trompeta de Beppe. Silvio, un tanto alejado, se encuentra entre los espectadores.-

Se descorre el raído telón y la función comienza: La Colombina (Nedda) se pasea nerviosamente esperando a Arlequín (Beppe). No obstante, no lo puede recibir, porque llega el torpe Tadeo (Tonio) del mercado adonde fue enviado por Colombina. No sólo trae el pollo encargado sino que, además, trata de conquistarla. Esta lo rechaza con desprecio. Por fin entra Arlequín y echa a Tadeo a puntapiés. Arlequín y Colombina entregados por entero a su amor, no reparan en la llegada intempestiva de Payaso (Canio) marido de Colombina. Arlequín, el amante, debe fugarse, no sin que antes ésta le diga: "Hasta esta noche pues y seré tuya para siempre". Payaso olvida su papel al oír esta frase; es como si un puñal lo atravesara y exige a Colombina, no como payaso, sino como el hombre que está representando ese papel, el nombre del amante y quiere estrangularla. Pero al volver a la realidad, reanuda la comedia y sigue haciendo el papel de un Payaso celoso. Los espectadores aplauden

a rabiar. Jamás han visto una comedia tan realista y por tan buenos artistas. Pero cuando Payaso mata de una cuchillada a Colombina, por negarse nuevamente a darle el nombre de su amante, el público comprende que todo lo que ocurre en escenario es real. El pánico se apodera de la concurrencia. Algunos huyen aterrados. Silvio acude a salvar a Nedda pero también es acuchillado y herido de muerte por el enloquecido Canio. Todos están estremecidos, salvo Tonio que, adelantándose, se despide de los espectadores anunciando: "¡La comedia ha terminado!"

Paisiello, Giovanni: Compositor italiano (1740-1816). Realizó sus estudios generales con los jesuitas en su ciudad natal de Tarento y, atendida su bella voz, se le enseña música. Fue enviado a Nápoles. De 1754 a 1763 estudió en el Conservatorio de esa ciudad. Después de haber escrito un gran número de obras religiosas, se dedicó a la composición escénica. Demostró su talento para la ópera bufa y escribe entonces, una serie de obras, hoy casi desconocidas. Instalado en Nápoles, ahora como compositor, se convirtió en rival de Piccini.-

En 1776, su prestigio era tan grande que fue contratado por la zarina Catalina II, que quería tener en su corte los más importantes compositores de ópera italiana, para brillo de su reinado. Allí permaneció hasta l784, como maestro de capilla. En Rusia compuso, entre otras, las óperas "*Lucinda y Armador*", "*La serva padrona*" y "*El barbero de Sevilla*", óperas bufas, breves e ingeniosas, que eran las que más gustaban a la zarina Volvió a su patria pretextando motivos de salud.-

Su retorno a Nápoles coincidió con el éxito de su "*Barbero de Sevilla*", que con anterioridad había enviado desde Rusia al rey. Fue nombrado maestro de capilla de Fernando IV, en Nápoles. Conservó su puesto con el gobierno republicano luego de la revolución de 1799, por lo que cayó en desgracia con el rey, cuando éste volvió el poder; si bien luego logró recuperarlo bajo Napoleón Bonaparte, quien lo requirió en París para la organización y dirección de su orquesta. Vuelve, sin embargo, a caer en desgracia al llegar la restauración.-

Entre tanto compuso las óperas "*La grotta di Trofonio*", "*La molinera*"; y su mayor obra: "*Nina (ossia La pazza por amore)*", que se exhibe hasta nuestros días.-

Paisiello, con su elegante simplicidad y expresividad que constituyen el principal atractivo de sus óperas, lo comparte con otros autores la Escuela Napolitana. "*Nina*", que puede considerarse un antecedente a la ópera semiseria, aporta al mundo de la ópera la escena de la locura sentando un precedente a este tipo de arias.-

PANDEMONIUM: Lugar de mucho ruido y confusión.-

Ej.: Escena de la condenación. Parte III de "La condenación de Fausto" de Berlioz

V.ad.: Festín, Bacanal, Orgía

PANTOMIMA: **1.** Escena representada sin hablar ni cantar y sólo revelada por gestos. (Frecuentemente con acompañamiento musical); **2.** Música que se ejecuta durante la misma; 3. Masque.-

La pantomima fue muy popular en el siglo XVIII con los personajes tomados todos, o casi todos, de la commedia dell'arte.-

Ej.: *Acto I de "Los Troyanos" (La caída de Troya) de Berlioz; Acto I de "Cardillac" de Hindemith; Acto II de "Hamlet" de Thomas*

V.ad.: *Acción (3ª.acep.),Ballet, Commedia dell'arte, Danza, Masque, Mimodrama, Ópera Balada.*

PAPEL: En el lenguaje teatral: parte de la ópera, comedia, drama, etc., que cada actor tiene en ellas y que debe interpretar.-

Los papeles en la ópera son principales o comprimarios. El papel principal puede ser muy pequeño pero es llamado como tal si contiene un "solo". El comprimario o secundario, raramente tiene pequeñas partes de solista y solamente participa en ensembles, recitativos, etc.-

V.ad.: *Comprimario, Parte (1ª.acep.)*

PAPEL DE MÚSICA: **v.** Parte, Particella

PARADA: Pausa en la música.-

V.ad.: *Calderón (1ª.acep.), Fermata (1ª.acep.), Pausa (1ª.acep.), Silencio (2ª.acep.)*

PARÁFRASIS: **1.** Ejecución o interpretación libre; **2.** Recomposición de un texto musical por medio de transformaciones del mismo; **3.** Libre modificación o arreglo de melodías para lucimiento virtuoso.

V.ad.: Arreglo (2ª. y 3ª. acep.), Adaptación, Cadenza (1ª.acep.), Imitación (1ª.acep), Interpretación (2ª.acep.)

PARLAMENTO: Texto declamado que une los distintos números musicales en la ópera cómica francesa y en el singspiel.-

V. *Aria declamada, Declamación, Parlando*

PARLANDO: (it. hablando) **1.** Canto hablado similar al recitativo; **2.** Estilo entre el canto y la palabra hablada. (Una nota para cada sílaba); **3.** Forma de diálogo hablado en la ópera cómica francesa.-

Ej.: *(1ª.acep) Nel di della vittoria. Vieni! Acto I de "Macbeth! de Verdi; (2ª.acep.) Ze se boji¨s (Mayordomo y cocinera) Acto III de "Rusalka" de Dvorak; Mayordomo en "Adriana de Lecouvrer" de Cilea; Djura y Jankel en "Arabella" de Richard Strauss.*

V.ad.: *Declamación, Declamado cantado, Estilo parlando, Estilo representativo, Melodrama (2ª.acep.), Melopea (2ª.acep.) Mezzo recitativo, Ópera balada, Parlato, Pater song, Recitativo (1ª.acep.), Sprechgesang, Sprechstime, Sprezzatura, Singspiel.*

PARLATO: (it. se habla) **1.** Frase que puede hablarse en un fragmento vocal; **2.** Texto hablado sin acompañamiento vocal ni instrumental; **3.** Sección hablada en una ópera cómica.

Ej.: *(1ª.acep.) Escena de la locura. Acto final de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti; Escena del calabozo de "Fidelio" de Beethoven; Dorme, riposa: Acto final de "La Bohème" de Puccini*

V.ad.: *Declamado cantado, Estilo parlando, Melodrame, Ópera balada, Singspiel.*

PARODIA: **1.** Técnica que consiste en el uso de un trozo de música de una obra propia anterior, adaptando el texto; **2.** Fragmento o pieza vocal o instrumental que imita, en forma generalmente grotesca, una obra que ya existía antes, para producir un efecto cómico; **3.** Versos escritos para cantarlos sobre una melodía ya existente con el mismo carácter anterior.-

V.ad.: *Adaptación, Arreglo (1ª.acep.), Buffo, Cencerrada, Copia, Giocoso, Imitación (1ª.acep.), Ópera cómica, Ópera de Parodia, Pasticcio, Pastiche, Plagio,*

PAROLE SCENICA: (it. palabra teatral) Término acuñado por Verdi y que resume el concepto de que el diálogo, el canto y la capacidad actoral del intérprete, da como resultado, que el texto de la ópera, tome vida frente al espectador.-

PARTE: **1.**Música correspondiente a una voz o a un instrumento en un conjunto musical. (Esta expresión contrasta con partitura, que contiene la música de todos ellos); **2.** Porción o sección de un acto de ópera o de un oratorio; **3.** Música escrita para unirse armónicamente con otra y formar una composición a varias voces o a varios instrumentos; 4. Porción de un fragmento musical que contiene varias repeticiones.

Las partes de una composición musical se enumeran empezando por la más aguda, que es la llamada parte superior o primera parte; la parte más grave es llamada bajo. Las demás, se denominan partes intermedias y su número es variable y determina el título que debe llevar la composición desde el punto de vista teórico: la obra está escrita o armonizada a 2, a 3, a 4 o más partes.-

En la música antigua, las partes se designaban por los nombres de las voces a las cuales corresponden.-

V.ad.: *Papel, Particella (1ª.acep.) Partita, Partitura*

PARTE VOCAL: ***v.*** Voz, parte vocal

PARTICELLA: (it. partícula) **1.** Denominación de una parte o papel orquestal o vocal normalmente impresa que corresponde a lo que ha de ejecutar cada integrante de un conjunto musical; **2.** Partitura reducida.-

V.ad.: *Conductor, Papel, Parte (1ª. acep.), Partita, Partitura*

PARTIQUINO: (it. parte) Personaje que pronuncia alguna frase suelta o frases muy breves y sin mayor importancia durante el transcurso de una ópera.-

Ej.: *Haly en" La italiana en Argel" de Rossini; Un mensajero en "Aída" de Verdi*

V.ad.: *Aria con partiquino, Aria del sorbete, Comparsa (2ª.acep.), Comprimario (1ª.acep.), Papel.*

PARTITA: (lat. partir): **1.** Sinónimo de parte vocal o instrumental; **2.** Variación; **3.** Serie de piezas instrumentales dispuestas en forma similar a la de la suite.-

V.ad.: *Parte (1ª.acep.), Voz, parte vocal*

PARTITURA: Notación musical o música escrita, generalmente impresa, que combina en forma ordenada todas las diferentes partes atribuidas a los distintos intérpretes de una pieza.

En la partitura se alude tanto a la representación gráfica combinada para el Director de Orquesta, como también a la que contiene sólo la música para los instrumentos particulares. Estos se ordenan generalmente por grupos y dentro de cada grupo, dispuestos, desde arriba a abajo, desde las voces agudas hacia las graves, cuyos sonidos deben sonar simultáneamente al ser colocados exactamente en la misma línea vertical. El orden usual, comenzando desde las pautas superiores es: vientos, maderas, metales, cuerdas y órgano debajo de los contrabajos.-

Existen varias clases de partituras: "Gran partitura o partitura de orquesta" que contiene efectivamente todas las partes vocales e instrumentales de la obra musical, "partitura reducida o abreviada y a veces guión" que es el resumen de la gran partitura y que sólo otorga al director de orquesta los elementos indispensables para dirigir la ejecución, "partitura vocal", "partitura de piano", etc.

En la partitura vocal sólo se incluyen las partes para las voces y una reducción para piano que representa a la orquesta. En ella, generalmente en los pentagramas superpuestos en una misma página, las voces más agudas se hallan arriba y las otras siguen una bajo la otra hasta la más grave.-

V.ad.: *Conductor (1ª.acep.), Descifrar, Escena (6ª.acep.), Instrumentación (3ª.acep.), Nota (3ª.acep.), Notación, Parte (1ª.acep.), Particella, Pauta, Scoring (1ª.acep).-*

PART-SONG: (ing. parte de canción): Canción a dos o más voces, con o sin acompañamiento instrumental y de tipo homofónico.

V.ad.: *Homofonía*

PASACALLE: **v.** Passacaglia

PASAJE *:* **1**. Tránsito musical de una parte a otra:***2***. Sección breve de una composición musical.-

Generalmente es un término empleado sin mayor precisión. Se habla de "pasajes" también, para referirse a secciones que contienen una exhibición de virtuosismo: pasaje de escalas, de arpegios, etc.

V.ad.: *Figura (1ª.acep), Parte (2ª. acep.), Puente, Sección, Motivo, Tema.*

PASAJE DE ESCALAS: Sección breve de una composición musical que contiene una exhibición de virtuosismo mediante la repetición rápida de las notas en orden creciente y decreciente.

V.ad*: Ornamento, Tirata*

PASAJE DE VOZ: **v.** Voz, pasaje de

PASANTE: Persona encargada de supervisar que todos los personajes que intervienen en la ópera tengan aprendido su papel, antes de iniciar los ensayos. Esta misión es confiada a un maestro de canto o a un pianista.-

V.ad.: *Apuntar, Repetiteur.*

PASO: **v.** Passi

PASSACAGLIA: (it. pasacalle) **1.** Pieza musical en la cual un tema, que se extiende a lo largo de varios pasajes, se repite constantemente en forma de progresiones; **2.** Danza, cuyos temas breves se repiten como pretexto para una serie de variaciones; 3. Obra artística, lírica o no, de teatro callejero.-

Ej.: *(1ª. acep.) Escena IV del Acto I de "Wozzeck" de Berg; Sergei y Katerina. Acto II de "Lady Macbeth de Minsk" de Shostakovich; (3ª.acep.) Cuarteto de las sobrinas del acto II de "Peter Grimes" de Britten.-*

V.ad.: *Bajo ostinato, Comedia dell'arte, Comedie Larmoyante, Ostinato. Progresión, Ritornello, Secuencia (1ª.acep.), Tema.*

PASSAGIO: **v.** Voz, pasaje de la

PASSI: (it.paso) Ornamento imprevisto, al menos en apariencia improvisado, que los cantores del siglo XVIII estaban obligados a introducir en sus arias, sin que pareciese que lo hubieran aprendido de memoria, dándoles formas y aplicaciones nuevas cada vez.-

V.ad.: *Ornamento.*

PASTICCIO: (it.enredo, pastel) **1.** Ópera formada con música de arias, dúos, etc., extraída de distintas óperas de un mismo autor o de varios de ellos, y reagrupadas con el objeto de recoger en un solo espectáculo el mayor cantidad posible de "números" de éxito seguro; **2.** Mezcla operática del siglo XVIII.

Fue usual en el siglo XVIII, tal es así que incluso se intercalaban en las óperas serias italianas.-

La característica del pasticcio, es la mezcla de elementos heterogéneos de los más distinto estilos.-

Los intermezzi buffos se convirtieron a menudo en pasticcio por la inclusión en ellos, de trozos musicales de otros compositores.-

V.ad.: *Buffoneria musicale, Burletta, Fantasía, Fragmento, Intermezzi buffo, Musiquettes, Ópera buffa, Parodia, Pastiche, Popurri.*

PASTICHE: (fr. imitación o plagio) Obra musical que toma algunos elementos de la obra de otro compositor y los combina en forma que den la impresión de ser una creación independiente.-

V.ad.: *Cencerrada, Farsa, Ópera balada, Ópera de parodia, Parodia (1ª. acep.), Pasticcio.*

PASTORAL: (fr.): **1.** Pieza de música, instrumental o vocal, descriptiva de carácter idílico en la que se hace alusión a una escena campestre; **2.** Obra musical sobre un tema teatral; **3.** Forma de representación dramática de argumento legendario y pastoril.-

La pastoral, como representación dramática, tuvo su origen en Italia hacia la mitad del siglo XVI y concurrió a la creación de la ópera.-

Ej.: *(1ª.acep.) Oh Pastorelle, addio. (Coro) Acto I de "Andrea Chenier" de Giordano; (2ª.acep). Intermezzo-Pastoral.(Zlago, Daphnis, Chloë y orquesta)*

Acto II de "La dama de piqué" de Tchaikovski.-

PATTER SONG: (ing. canción trabalengua) **1.** Canción muy rápida; **2.** Ha-

bilidad de un cantante para cantar con gran rapidez palabras complicadas; 3. Canción corta que suele formar parte de óperas.
Ej.: Don Bartolo en Largo al factotum de "El barbero de Sevilla" de Rossini; Giogio en Ah Eccellenza en "Nina" de Paisello; Dulcamara en "El elixir del amor" de Donizetti.-

PAUSA: **1.** Interrupción de la música y del sonido; **2.** Silencio completo para todos los intérpretes durante un espacio de tiempo o en uno o más compases; **3.** En una parte vocal o instrumental, espera, para que esa misma parte vuelva a cantar o tocar; **4.** Signo colocado en el pentagrama que indica silencio.
V.ad.: *Cesura, Fermata,(2ª.acep.) Parada, Silencio, (2ª.acep.) Tacet*

PAUSA DE ALIENTO: Breve suspensión de la marcha del tempo, necesaria al intérprete vocal o instrumental, para aspirar.-
V.ad.: Aliento, Calderón (3ª.acep), Cesura (3ª.acep.), Fiato, Respiración

PAUTA: Sistema de notación musical que consiste en la superposición de líneas paralelas y que, con ayuda de claves, sirve para precisar la altura de las notas. Actualmente se usa la pauta de cinco líneas o pentagrama.
V.ad.: *Nota (3ª.acep.), Notación, Partitura, Pentagrama*

Pedrell, Felipe: Compositor español (1843-1922). Comenzó su aprendizaje musical en Barcelona con uno de sus tíos. Desde sus primeros años de estudio, conoció las obras de los polifonistas españoles y el rico patrimonio de los cantos populares de su patria. En 1873, acepta la dirección de un teatro de óperas en Barcelona, lo que dio ocasión de estrenar su ópera "*El último abencerraje"* En 1894, se le nombra miembro de la Academia de España y, al año siguiente, profesor de Historia Musical y de Estética en el Conservatorio Real y del Ateneo de Madrid. Famoso por su erudición, fue casi un autodidacta.-
En viajes por Italia, estudió el arte de Palestrina y de otros maestros de la Polifonía. Hizo una nueva edición de las obras de los antiguos músicos sacros españoles, coleccionó folklore español y escribió numerosos estudios históricos sobre la música ibérica y, especialmente, la catalana. Fue un gran admirador de Wagner. Liberó a la música española de su dependencia italiana, creando, con su extensa obra, las normas para una nueva escuela musical española inspirada en el folklore y la música popular de su país. Es considerado el padre de la musicología española, más aun, el fundador de la escuela musical española contemporánea.-
Propugnó el nacionalismo musical español que abriría camino a Albéniz, Granados y Falla, de quienes fue su maestro. Tuvo que conformarse con ser el promotor de este nacionalismo en los demás, aunque sintiera la frustración de no haber podido realizar tal ideal en sus propias creaciones musicales. Escribió más de diez óperas, entre ellas, la trilogía "*Los Pirineos*" y su más co-

nocida "*La celestina*", además de operetas, cantatas, misas, etc.-
Las óperas de Pedrell no lograron su aspiración de ópera nacional, por no conjugar la mezcla de armonía pseudo wagneriana con melodías típicamente hispanas. Se sintió en vida venerado como erudito, pero no como compositor. Los triunfos de sus discípulos y en especial los de Albéniz, Granados y Falla compensaron, sin dudas, las amarguras de compositor incomprendido.-

PEINE ENTENDU: (fr.): Apenas audible

Peléas y Melisanda (Debussy, Achille Claude) Ópera en cinco actos. Argumento de Marie Bernard Maeterlinck y Maurice Polydore, basado en el drama homónimo de Maurice Maeterlinvck. Estrenada, el 30 de Abril de 1902 en la Opéra-Comique de París.-

Al borde de una fuente, está sentada llorando una hermosa doncella, Melisanda. Allí la encuentra Golo, nieto del rey Arkel del país de Allemonde, cuando seguía la pista de un jabalí. Le pregunta quien es y porqué llora. Pero ella no sabe quien es, de donde viene ni la causa de su llanto; ha huido y ha arrojado su corona a la fuente. Golo quiere recuperar la joya pero Melisanda se lo impide. Ella está sorprendida de las canas de Golo y él prendado de su belleza. La joven, después de una larga conversación, acepta seguirlo.-
En una sala del castillo de Allemonde, donde todo es sombrío como si jamás hubiera penetrado el sol, Genoveva, madre de Golo y Peléas, lee una carta a su padre ciego, el rey Arkel; carta que Golo escribió a Peléas en que le anuncia que se casó con Melisanda, de quien sólo sabe su nombre, relatándole las circunstancias de su encuentro y señalándole además, que ha respetado hasta ahora su timidez, la que atribuye a una violenta impresión. Le ruega a Peléas que prepare la llegada de Melisanda conversando con el rey y si éste acepta el matrimonio, encienda una luz en la torre del castillo que mira al mar.-
El rey Arkel, recuerda la obediencia demostrada por Galo, cuando años antes y por motivo políticos tuvo que casarse con la princesa Ursula y su madre Genoveva también se acuerda, que a la muerte de Ursula, Galo vivió sólo para su hijo Yniold. Por eso, cuando Peléas entra a la sala para pedirle a su abuelo, el rey, autorización para visitar a un amigo moribundo, éste le pide que encienda por la noche el farol de la torre.-
Melisanda y su suegra Genoveva han estado caminando por los sombríos senderos del viejo parque. Se encuentran con Peleas que acostumbra recorrer la orilla del mar. Como Genoveva quiere ir a visitar al pequeño Yniold requiere a Peleas que guíe a Melisanda de vuelta al castillo. Ella tiene las manos llenas de flores que ha cortado durante el paseo. Cuando Peleas menciona su pronta partida, Melisanda sólo pregunta con ingenua curiosidad de niña: ¿ por qué parte Ud.?-
Junto a la fuente del parque, Peléas

le cuenta a Melisanda las virtudes del profundo pozo llamado la fuente de los ciegos, porque su agua devolvió la vista a muchas personas, virtud que se perdió desde que el rey Arkel perdió la visión. Melisanda desea tocar el espejo de agua; sus manos no lo alcanzan. Para evitar que caiga, Peleas le coge la mano, pero ella la retira enseguida. La joven recuerda que así conoció a Golo. Ella no quería que la abrazara. ¿Por qué?, pregunta Peleas. "Porque había algo en el fondo del agua" contesta enigmáticamente Melisanda y juega como una niña con un anillo que Golo le diera. Lo echa al aire y lo recoge al vuelo varias veces, hasta que cae al fondo del pozo. ¿Qué le dirá ahora a Golo, para quien este anillo significa mucho? Junto con unas campanadas que dan las doce del día, Peléas le responde "la verdad, sólo la verdad".-

En el mismo instante que las campanas señalaban el mediodía, Golo ha caído del caballo en una cacería y ha sentido como si se le hubiere roto el corazón. Lo traen herido al castillo. Melisanda lo cuida cariñosamente. De un repente rompe a llorar, Golo le inquiere que le ocurre. Melisanda le confiesa que allí se siente muy desgraciada. Golo intenta descubrir la causa. ¿Alguien le ha hecho daño? ¿El rey, su madre, Peleas?, le sigue preguntando. Melisanda violentamente le responde que nadie y le suplica a su marido que abandonen juntos el castillo. Al tratar de consolarla, Golo toma sus manos y nota que le falta el anillo. Melisanda no le dice la verdad y le manifiesta que quizás lo perdió en la gruta frente al mar, mientras buscaba conchas para Yniold. Aunque es de noche, Golo exige que vaya enseguida tras el anillo y pide a Peleas que la acompañe.-

Peleas y Melisanda se acercan a la gruta. En un rincón, la luz de la luna deja ver a tres viejos mendigos, vestidos de blanco, que duermen entre las rocas. Hay hambre y miseria en el país. Profundamente impresionada sale Melisanda de la gruta, seguida por Peléas quien le propone regresar al día siguiente.-

En una ventana de las torres del castillo, Melisanda peina su hermosa cabellera cantando una extraña melodía. Peléas que viene a despedirse, pues al día siguiente parte a visitar a su amigo enfermo, la mira desde abajo extasiado. Pide le de la mano, pero la ventana es demasiado alta. Al inclinarse Melisanda, su cabellera llega hasta Peléas que la besa, la acaricia, cubre con ella su cabeza y luego la envuelve en una rama de un sauce. La llegada de Golo parece despertarlos de un sueño. Se burla de ellos porque proceden como niños, pero algo en su voz desdice sus palabras.-

Al poco rato, Golo invita a Peléas a los subterráneos del castillo. Olor a muerte, a podredumbre surgen de las aguas que los cubren. Como en señal de tácito resguardo no hablan entre ellos de Melisanda. Golo ilumina con una antorcha las profundidades. Un solo paso en falso, un empujón basta para que desapa-

rezca una persona sin dejar rastro. ¿Es una advertencia de Golo para aquel que está a punto de robarle a su amada? Luego suben hacia la luz. Golo le pide a su hermano que se abstenga de esos juegos con Melisanda, pues hay que evitarle toda emoción que pueda hacerla volver al estado en que él la conoció.-

Como se han despertado sus celos, Golo quiere cerciorarse de la clase de relaciones existen entre su esposa y su hermano. Lleva a su hijo Yniold a una de las ventanas del castillo. Lo interroga y luego lo alza a la ventana de la habitación en que se encuentran Peléas y Melisanda. Lo que ve el niño y que luego le cuenta a su padre es totalmente inocente; pero Golo no obstante, cree que lo engañan.-

Peléas ha decidido irse y no regresar jamás. Solicita a Melisanda verla esa noche, lo que acepta. Se juntarán en el parque cerca de la fuente. Su viaje cuenta con la anuencia de su abuelo: el rey que, atormentado por malos presentimientos, sólo quiere que Peléas parta. Siente mucha pena por lo que ocurre en el castillo: la tristeza de Melisanda y el carácter celoso de Golo. Quiere consolarla. Mientras está conversando con ella, llega su marido. Es testigo de oídas cuando Golo le ordena a su mujer que le traiga la espada para darle muerte y de como la maltrata arrastrándola por el suelo, y echándole en cara sus dudas acerca de su fidelidad. "Si yo fuera Dios tendría piedad del corazón de los hombres", suspira el rey Arkel.-

Yniold trata de mover una pesada roca para recuperar una pelota con que jugaba. Pasa un pastor con un rebaño de ovejas. De pronto sus balidos se callan. ¿Por qué?, pregunta el niño. "Porque éste no es el camino del establo…", contesta misteriosamente el Pastor.-

A la orilla de la fuente, Peleas espera en la noche a Melisanda. Tiene dudas si debe verla otra vez. Sin embargo, no puede decidirse a partir sin verla ni hablar de nuevo con ella. Esta llega a la cita en aquel momento y, después de las palabras que intercambian, ya nada puede impedir su mutua confesión de amor. Se abrazan, permaneciendo así un largo tiempo, aun cuando sienten la presencia de Golo detrás de ellos. Los amantes no se mueven, esperan el golpe mortal juntos. Este cae finalmente sobre la cabeza de Peleas. Melisanda huye perseguida por Golo.-

En su dormitorio, Melisanda, yace en su cama rodeada por el rey Arkel, Golo y un médico. Despierta después de una larga inconsciencia. Nada recuerda. Golo la interroga queriendo saber la verdad de lo sucedido entre su esposa y Peleas. Melisanda no lo entiende. De nuevo se sume en un sueño profundo, no sin antes mirar por un segundo a su hijo recién nacido. Muere. Muere como la niña que era y al mismo tiempo muere de amor, ya que no puede vivir sin Peléas, que desde hace algunos meses yace enterrado. "Una vida concluye, otra vida comienza", dice el viejo rey, "¿quién

se hará cargo del recién nacido designado por el destino para vivir?".-

PENTAGRAMA: Serie de cinco líneas horizontales entre y sobre las cuales se escriben las notas musicales precedidas de una clave, de una armadura y de un compás que fijan su nombre, altura y ritmo.
V.ad.: Pauta

Pepita Jiménez (Albéniz, Isaac). Ópera en dos actos. Libreto de Francis B. Mone-Coutts. Estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el 5 de Febrero de 1886.-

Pedro de Vargas, pretendiente de Pepita Jiménez, está de visita en casa de ésta. Antoñona, criada de confianza de Pepita, durante la conversación que sostiene con don Pedro, mientras la esperan, le cuenta que su ama se encuentra enamorada de su hijo Luis, seminarista que está próximo a ordenarse de sacerdote, quejándose que por su vocación, no tiene intenciones de casarse con ella. Al saberlo, don Pedro abandona su interés por Pepita, y pide a Antoñona, que por todos los medios favorezca la boda de su hijo.-
Al poco tiempo llega don Luis a casa de su padre a despedirse, pues se va al convento. También concurren, momentos después al domicilio de don Pedro, Pepita, el párroco del pueblo y el conde de Genahazar. Pepita confiesa al vicario, con gran espanto de éste, su amor por don Luis. Cuando se va Pepita, Antoñona convence a don Luis para que, antes de su marcha, pase a casa de Pepita a despedirse también de ella.-
Cuando el Conde de Genahazar se permite murmurar de Pepita, don Luis lo desmiente con ira y le cruza la cara con el bastón. Se concierta un duelo entre ambos. Aquella noche hay fiesta. Se bebe y se baila.-
Don Luis ha llegado a la casa de Pepita a despedirse y viajar a Madrid, pues está decidido a ingresar al sacerdocio. Cuando se están despidiendo, Antoñona le informa a Pepita el duelo concertado entre don Luis y el Conde y la causa de éste. Ello le confirma a Pepita que don Luis la ama por lo que ésta le declara su amor a él. En ese momento entra a casa don Pedro que al conocer lo sucedido, abraza a sus hijos y bendice su próximo matrimonio.-

Pepusch, Johan Christoph: Compositor alemán (1667-1752*)*. Organista en la corte de Prusia. Abandonó Alemania hacia el año 1696. Se estableció en Holanda y, más tarde en Londres en 1700. Poco se sabe de su vida en Alemania y nada de su estancia en Holanda. Empezó a trabajar en orquestas y como compositor musical. Participó en la fundación de la Academy of Ancient Music. En 1714, se hizo cargo de la dirección musical del Lincoln's Inn Fields e hizo allí revivir un género musical, que estaba casi extinto: la "masque" inglesa. La hizo resucitar, con su famosa obra, "*The Beggar's Opera*" (la ópera del mendigo), presentada en el teatro de su dirección en 1728, en la que se deja de lado los temas mitológicos para seguir

el libreto de J. Gay en que satiriza ácidamente la sociedad inglesa y la ópera italiana. Para su música, adoptó setenta y nueve arias provenientes de canciones y melodías populares que estaban en boga por los ingleses de la época.-

"The Beggar's Opera", dio origen a la ballad ópera, con personajes de baja extracción, crítica social, uso de melodías populares, libreto en inglés y los recitativos sustituidos por diálogos hablados. Cabe señalar que *"The Beggar's Opera"* uno de los éxitos más extraordinarios e inesperados en la historia de la ópera, fue imitada, por así decirlo, por Händel en su ópera "*Acis and Galatea*", por Kurt Weill en "*Dreigroschenopera"* y, últimamente, inspiró al dramaturgo alemán Bertolt Brecht en su "*Ópera de tres centavos.-*

Pepusch, no compuso otras ballad operas de mayor significación. Se retiró del teatro en 1773, para dedicarse por entero al órgano, instrumento con el que había iniciado su vida musical.-

PERDENDOSI: (it. perdiéndose) Indicación de ejecución que establece: "cada vez más suave hasta desaparecer".

Este llamado, se utiliza generalmente, al final de una obra, tempo o fragmento musical para indicar su conclusión.-

V.ad: Calando, Denominaciones dinámicas, Estinto, Final, Morendo, Ritardando.

Pergolesi, Giovanni Battista. Compositor italiano *(1710-1736).* Su infancia transcurrió en medio de enfermedades, pues él y su familia padecían de muy mala salud. Así se explica su prematura muerte a los veintiséis años de edad, víctima, al parecer, de tuberculosis.-

Músicos del lugar de su nacimiento, la aldea de Jessi, cercana de Ancona, dieron a Pergolesi sus primeras lecciones de música, las que continuó en el Conservatorio dei Poberi de Nápoles. Estas, se prolongaron hasta 1730. Allí se reveló como un extraordinario violinista.-

Su carrera de compositor se inició con una "Misa para doble coro", a petición del Consejo Municipal de Nápoles, destinada a invocar la protección divina después del terremoto de 1731. A Pergolesi, ya se le conocía en Nápoles donde estrenó, con éxito, su ópera *"Salustia*", según parece en 1730. Aquel mismo año cosechó fama con la ópera bufa "*Lo frate nammorato*", una pequeña obra maestra.-

En 1733, estrenó su ópera seria "*Il prigionier superbo".* En uno de sus actos representó como intermezzo bufo, escrito también por él, "*La serva padrona*", suscitando admiración y recibiendo alabanzas por toda Europa y, que hoy día, puede considerarse como la única ópera bufa sobreviviente de aquel tiempo, pues actualmente se representa.-

Poco tiempo después estrena "*La olimpiada",* cuyo fracaso, al parecer, adelantó su muerte, no obstante, que según opinión de los entendidos, se la considera magnífica. Al poco tiempo y para asegurar su

inmortalidad, estrena otra obra maestra "Sabat Mater", compuesta por encargo de la Hermandad de la Iglesia de San Luigi di Palazzo de Nápoles.-

En sus óperas Pergolesi da preeminencia a las voces humanas, subordinando la orquesta a un lugar secundario y la hace tenue, quizás por la limitación de los instrumentos. En todo caso no innova en el aspecto formal, sujetándose frecuentemente, a los esquemas rígidos del barroco que predominaba en su tiempo.-

Peri, Jacopo: Compositor italiano (1561-1633). Fue maestro de capilla de Ferdinando, luego de Cósimo II, duques de Toscana. Escribió algunos "intermedii" para la boda del gran duque Fernando I, cantándolas el mismo. No tardó en ser admirado en toda Italia por su manera de declamar cantando.-

Formó parte del grupo de músicos, poetas y aficionados que se agruparon en torno del conde Bardi y formaron lo que se denominó Camerata Florentina, cuya finalidad era dar impulso a la monodia, como reacción al difundido contrapunto y la polifonía. Otro de los objetivos de estas academias, que proliferaron en toda Italia, era el resucitar el recitado lírico que, se creía, había sido la forma del diálogo en la antigua tragedia griega. Así hicieron surgir el recitativo en la futura ópera y hacer triunfar la monodia.-

Las primeras monodias del nuevo "stile rappresentativo" se deben a Galilei, Cavaliere, Caccini y Peri, superándolos este último por su calidad dramática en su "*Dafene*" musicalizada sobre los versos de Rinuccini y más tarde, en "*Eurídice*" *siempre sobre los versos del mismo autor.-

"*Dafne*" y "*Eurídice*", fueron representadas en 1597 en el Palacio Corsi y en 1600 en el Palacio Pitti, respectivamente.-

Peri, escribió numerosas obras vocales desgraciadamente perdidas.- (Véase: Caccini, Giulio).-

PERIODO: **1.** División del tempo; **2.** Aquel que incluye dos o más frases contrastantes, o también complementarias, que terminan con una cadencia; **3.** Trozo del discurso musical, compuesto por uno o más fragmentos melódicos, de forma cerrada con un reposo cadencial; **4.** Parte de una composición que alcanza un grado significativo de cohesión armónica.-

PERFOMANCE: (ing.) Actuar, interpretar, representar.

PES: (lat. pie): Voz de tenor. Llamada así en el siglo XVIII en Inglaterra

pescadores de perlas, Los (Bizet, Georges) Ópera en tres actos. Libreto de Carré y Cormon. Estrenada en el Téâtre Lyrique de París el 29 de Septiembre de 1863.-

En un pequeño villorrio de Ceilán, los pescadores de perlas se han reunido para elegir, con gran boato, un nuevo jefe. La elección recae en Zurga. A los pocos días de la elección, vuelve al poblado, tras una larga ausencia Nadir, también pes-

cador y amigo muy querido de Zurga. Se saludan con afecto y cariño. Habían estado separados después de haber reñido por una rivalidad amorosa. Ahora que ha vuelto, reanudan su amistad y hacen recuerdos de una joven y hermosa mujer de la cual ambos se enamoraron y que fue la causa de su enemistad y separación. Juran que su amistad jamás será empañada por los celos renunciando para siempre al amor de esa joven.-

Se anuncia la llegada de la sacerdotisa: una virgen que debe velar en el templo y rogar por las buenas cosechas. Su hallazgo fue encargado a los ancianos por el electo del rey Zurga en su primera medida de gobierno, tal como lo ordena la costumbre.-

Cubierta con un velo, la sacerdotisa, es llevada a orillas del mar donde presta juramento ante el rey de conservar su virginidad mientras ella desempeñe este cargo; rica será su recompensa si cumple, en caso contrario, si falta a su juramento, le espera la muerte. Bajo las aclamaciones de los pescadores posteriormente es llevada al templo.-

La sacerdotisa recién ungida es Leila, la causante del distanciamiento de ambos pescadores. Aunque está cubierta por un velo, Nadir la reconoce por su voz cuando canta una plegaria a Brama. La llama en voz baja, y en la misma plegaria, para no despertar sospechas, Leila le contesta. Amparado por la oscuridad Nadir, olvidando su juramento a Zurga, corre al lado de la mujer que jamás ha dejado de amar.-

El gran sacerdote Nourabad al atardecer, como lo hace todos los días, abandona el viejo templo donde acompaña a Leila en su solitaria vigía. Nadir se aprovecha de esto para juntarse con su amada en el templo, retirándose al despuntar el alba. Nourabad, sospechando, sorprende el secreto de los enamorados. Apenas Nadir se separó esa madrugada de Leila, los guardianes los apresan. El pueblo, a petición del sumo sacerdote, decide la muerte de los amantes. Zurga trata de salvar a su amigo y a la sacerdotisa, pero cuando Naurabad le arranca a Leila el velo que cubre su rostro, al reconocerla, se siente vejado y traicionado por Nadir y deja que fatalmente ocurra aquello que debe ocurrir.-

A los pocos días, Zurga se arrepiente de la actitud que tuvo para con su amigo de la infancia.-

Leila, como último deseo antes de su ejecución, pide que éste la reciba. Allí le hace entrega de una cadena de oro, que tiempo atrás, le regalara un fugitivo que ella ayudó a escapar, a fin de que se lo entregue a su madre. Zurga reconociéndola como la niña que antaño le salvó la vida, cuando huía de una tribu enemiga y se refugió en su pobre cabaña, decide salvarlos.-

Nadia y Leila son llevados para su ejecución. De repente un resplandor rojizo ilumina el cielo. El poblado está ardiendo. Los pescadores corren a salvar sus bienes. Zurga confiesa a los condenados que, por liberarlos, provocó el incendio. Les

ruega que huyan de inmediato y comiencen una nueva vida que solo enfrentará la ira del pueblo.-
Mientras Leila y Nadir huyen, Zurga espera el castigo

Peter Grimes (Britten, Benjamín). Ópera en tres actos. Libreto de Montagu Slater basado en el poema The Borough de George Crabbe. Estrenada en el Sadler's Wells Theatre de Londres, el 7 e Junio de 1945.-

Frente al tribunal del pequeño puerto, colmado de personas, está el pescador Peter Grimes, tiene fama de huraño y hosco. Pesa en su contra la acusación de haber dado muerte a un aprendiz. El acusado se defiende diciendo que éste cayó al mar, una noche de tormenta. No obstante que es absuelto, los habitantes del pueblo continúan desconfiando. El juez y el jurado se retiran y en la sala, Grimes queda solo con Ellen Orford, novia de éste y maestra del pueblo, que salen más tarde para evitar las murmuraciones y la hostilidad manifiesta de la población.-

Se aproxima una tempestad. Nadie ha salido a pescar. Los hombres para evitar el ocio van a la taberna. Sólo Peter sigue en su barca. Este necesita imperiosamente un aprendiz para salir de pesca. Ellen, en quien Peter ve como su único refugio, se ha ofrecido para buscarle uno, pues a él todos se niegan. Finalmente, lo logra en un asilo para jóvenes. Una vez que se lo entregan, de inmediato Grimes lo lleva a su cabaña

Un domingo, días después de haber contratado Peter al aprendiz, ambos se encuentran en la playa con Ellen. Cuando ella queda sola con el joven, dado que Grimes debe seguir su camino para hacer algunas compras, se percata que, bajo sus gastadas ropas, el muchacho muestra signos de malos tratos. Antes de que pudiere preguntarle sobre su causa, vuelve Peter que se lo lleva, insistiendo que deben de inmediato salir de pesca; no obstante, que durante toda la semana estuvieron pescando. Ellen se opone con suavidad, pero Grimes irritado, casi a la fuerza, lo lleva con él.-
Algunos vecinos asisten a esta escena y, extrañados de la actitud de Grimes para con su novia y el aprendiz, lo comentan.-
En la cabaña de Grimes, este asedia al aprendiz, pues no puede cumplir con todo el trabajo que se le encomienda. Peter, fuera de sí, golpea con furia al adolescente que cae al suelo y, en un momento de descuido de su patrón, huye de la cabaña. Corre por un sendero que lleva a un arrecife y, tropezando, cae al vacío y se mata. Grimes sale en su busca. No lo encuentra. Como no responde a sus llamadas vuelve a la cabaña. Allí escucha un rumor. Es el vecindario, que enterado del incidente de Grimes con el aprendiz y con su novia, alarmados, marcha tras el pregonero público que al compás del redoble de un tambor, se dirige a la cabaña de Peter para citarlo al Tribunal.-
Horas más tarde, en la cabaña de

Grimes cubierta por la niebla, se encuentran junto a él: Ellen y Balstrode. Este último es otro que ha tratado de comprenderlo.
Ella trata de calmarlo. Peter Grimes no ve ni oye. Sólo repite la pregunta: ¿Qué puerto puede brindarme la paz? Por segunda vez creerán que ha matado a su aprendiz. Balstrode le aconseja tomar su barca, partir y no volver jamás. Grimes obedece.-
Está amaneciendo. Los pescadores van a su labor diaria, cuando un parlante que está en la estación de guardacosta, anuncia que una lancha se está hundiendo mar afuera.-

PEZZO: **(it.)** Pieza, composición

PIACERE*:* v. A piacere

PIANGENDO: **(it.)** Llorando en forma de quejidos. Cantar como si se estuviese llorando.-
Ej.: *Notung, Notung, Niedliches Schwert (Sigfrido y Mime). Acto I de "Sigfrido" de Wagner.*
V.ad.: *Amaramente, Flevile, Llorando, Pianto*

PIANO: (it. despacio) Suave, lento, con bajo volumen. En el canto equivale a emitir un sonido con dulzura y suavidad.-
V.ad.*: Dolce, Mezza voce, Morbidezza, Sotto voce.*

PIANISSIMO: Muy suave. Superlativo del matiz "piano"

PIANTO: (it.) Plañido, Llanto, Lamento
V.ad.: Flevile, Llorando, Piangendo

PICADO: Forma de articular un sonido entrecortándolo. Emitir aproximadamente la tercera parte de su duración.-
V.ad.: Staccato

Piccinni, Niccolo: Compositor italiano (1728-1800)El arzobispo de Bari, lugar de su nacimiento, reconociendo las dotes musicales del niño, indujo a sus padres que, en vez del sacerdocio al que estaba destinado, estudiara música en el Conservatorio de Nápoles. Al término de su educación musical se orientó, en forma casi exclusiva, a la ópera, convirtiéndose en corto tiempo, en el compositor más destacado de la llamada Escuela Napolitana, conjuntamente con Paisello y Cimarosa, sus contemporáneos.-
Debutó con la ópera bufa "*Le donne dispettose*" (1754), en el teatro de Nápoles a la que siguieron otras composiciones, alternando óperas bufas y óperas serias. "*La Cecchina, ossia la buona figliuola*", presentada en 1760 fue el éxito, que confirmó su fama en los lugares donde esta ópera fue presentada. Fue tal la recepción que obtuvo en Europa, que obligó a Piccinni, a escribir una segunda parte: "*La buona figliuola maritata*" en 1762. En esos años su producción fue tan abundante que prácticamente inundó los teatros, por lo que se ha sostenido, que muchas de estas óperas las compuso a medias o encargándoselas a otros compositores.-
Al pasar de moda, a mediados de 1770 se traslada a París donde ya tenía asegurada la protección de María Antonieta. Allí, fue tomado como bandera de lucha, en contra de su voluntad, por el partido italianista que en su honor pasó a llamarse Piccinnista, que combatía la an-

tigua ópera francesa difundida por los partidarios de Gluck. En 1778, estrenó "*Roland",* su primera obra francesa, la que triunfó pese a la oposición de los gluckistas. Continuó en Francia componiendo óperas y como gozaba del favor de la reina le fue confiada la dirección de la compañía italiana que actuaba en el teatro La Ópera y, poco después, fue nombrado profesor de la Escuela Real de Canto y Declamación.-

La revolución francesa arruinó a Piccini, quien tuvo que volver a Nápoles. En esa ciudad fue condenado a arresto domiciliario acusado de jacobino, toda vez que su hija se había casado con un francés republicano. Tras cuatro años de desgracias, al firmarse la paz entre el reino de Nápoles y la República francesa, se le permite regresar a París, donde fue recibido con entusiasmo.-

Los últimos años de su vida, los pasó Piccini en París tratando de mantener la reputación que merecía, gracias a las ciento dieciocho óperas que había compuesto.-

La elegancia de sus melodías, la calidad de sus escenas de conjunto y su instinto teatral hacen que sus óperas sean extraordinariamente atractivas; al tiempo, que dio a los finales de cada una de sus óperas, una variedad e importancia sin precedentes, anunciando así, los grandes finales mozartianos. Por otra parte, el éxito de las óperas de Piccini, radica también en el empleo del abundante material sentimental y en la elevación del nivel del canto por los pasajes que asigna a sus personajes.

Es importante también destacar, que contribuyó a acercar la ópera buffa a la seria al asignar, en las primeras, a sus personajes, momentos sentimentales y tiernos que necesariamente requerían un estilo de canto más elevado.-

PIÙ: (it.más) Lento, más lento. Expresión empleada para modificar matices musicales.-
V.ad.: *Matiz, Tempo.*

PLACIDO: **(it.)** Calmado, tranquilo

PLAGIO: Copia o imitación de una obra existente sin declararlo.,
El plagio, que se considera actualmente como un delito, no tuvo antiguamente una connotación desfavorable cuando tenía fines artísticos. Tanto es así, que los compositores no vacilaban en adaptarlo a sus objetivos. Son innumerables los ejemplos que sindican a Gluck, Händel, César Franck, etc., como autores de plagio.
V.ad.: *Copia, Imitación (1ª.acep.), Pastiche, Parodia (1ª.acep.), Reminiscencia.*

PLAINTE: (fr.gemido): **1.**Ornamento que consiste en añadir, al final de una nota sostenida, una nota breve, medio tono o un tono entero más alto; **2.** Pieza musical triste o de lamentación por la muerte de alguien o por un acontecimiento desafortunado.
V.ad, (2ª.acep.): Nashschlag, Piangendo, Pianto.

PLEGARIA: Ruego o súplica ferviente para pedir algo a Dios.-
Ej.: *Ô Dieu, Dieu de nos Pères. Acto II de "La judía" de Halévy; Salve*

Maria". Acto I de "Los Lombardos en la primera cruzada de Verdi; Deh Tu di un umile preghiera. Acto III de "María Stuarda" de Donizetti.
V.ad.: *Elegía (1ª.acep.), Invocación, Lamento, Mesto, Réquiem.*

POEMA LÍRICO: Obra literaria en verso puesta en música vocal o instrumental.-
Ej.: *Come un bel di maggio Acto IV de "Andrea Chenier" de Giordano.*

POETA: En las óperas antiguas: libretista.-

POLIFONÍA: (gr. varias voces) **1.** Emisión simultánea de varias notas de diferentes alturas; **2.**Combinación simultánea de diversos sonidos o voces, teniendo éstos y éstas igual importancia en la interpretación.3. Unión de varias melodías completas.-
El desarrollo de la polifonía, en el sentido de música para más de una voz, y para diferenciarla de la monofonía, tuvo lugar aproximadamente entre los siglos X y XIII. En un principio se le denominó "organum"
Ej.: *Vale el ejemplo dado para "Polirritmo".-*
V.ad.: *Armonía, Homofonía (1ª. acep.), Melodía, Monofonía, Monodia (1ª.acep), Polirritmo.*

POLIFONÍA IMPROVISADA: Empleo simultáneo de versiones de la misma melodía por parte de dos o más ejecutantes, uno de los cuales, añade unos cuantos tonos u ornamentos adicionales a la melodía del otro o de los otros ejecutantes.-
Ej.: *El ejemplo es clásico y muy común: Un cantante y un guitarrista que lo acompaña; el cual, añade tonos u ornamentos adicionales a la melodía del cantante.-*
V.ad.: *Heterofonía*

POLIRRITMO: Desarrollo de distintos ritmos al mismo tiempo o mejor, simultaneidad de diversos ritmos diferenciables.-
Ej.: *Acto I de "Don Giovanni" de Mozart: compases de minué simultáneos con el ritmo de la música de aquella escena de la ópera.*

POLITONALISMO: Composición que superpone varias tonalidades simultáneas, sea de un modo transitorio o continuado, provocando disonancias.-
V.ad.: *Tono*

POLONESA: Danza polaca en movimiento de marcha (no saltada) en compás de tres cuartos con el ritmo redoblado en el primer tiempo.-
Ej.: *Acto I (orquesta) de "Struensee" de Mayerebeer; Acto I (orquesta y coro) de "Il guaraní" de Gómez, Acto III (orquesta y coro) de "Eugenio Onegin" de Tchaikovski.*

Ponchielle, Amilcare: Compositor italiano (1834-1886). Alumno del Conservatorio de Milán, después maestro de capilla y profesor de contrapunto en el mismo Conservatorio. Fue coetáneo de Verdi y junto con éste, el compositor de óperas más celebrado en Italia. Además, fue maestro de Puccini.-
Durante su época de estudiante (1843-1854), con sus compañeros de estudios compuso la opereta "*El sindaco babbeo",* que se estrenó sin

pena ni gloria. No ocurrió lo mismo con la ópera "*I permessi sposi",* que fue recibida con entusiasmo. Posteriormente, estrenó "*La Savoiarda*" y la ópera semiseria "*Roderico re dei Goti";* cosechando su mayor éxito, en 1876, con "*La Giaconda*".

Esta última ópera, ha perdurado hasta hoy por sus efectos teatrales y el lucimiento que permite a los cantantes; a ello, habría que agregar, su famoso intermezzo-ballet, "La danza de las horas".-

Ponchielle, prefería para sus óperas, libretos que ofrecieran numerosas situaciones de gran tensión y emoción, sin importarle mayormente el desarrollo de la acción. Dio, no obstante, mucha importancia a la orquestación y a la riqueza sinfónica, acorde a lo acostumbrado por los compositores de su tiempo. Recibe la influencia francesa en cuanto al modelo de la Gran-ópera, dando a algunas de las suyas, "*La Giaconda*" por ejemplo, la grandiosidad típica de las óperas de Meyerbeer. Su armonía es más suave que la de sus contemporáneos y su estilo se acerca al seguido por los compositores veristas.-

PONTE: v. Puente.

POPURRÍ: (*fr. pot pourri: tarro de desperdicios)* **1.** Composición vocal o instrumental formada de fragmentos o temas de obras musicales de un mismo o diferentes autores. **2.** Mezcla de melodías conocidas.-

Los fines perseguidos por el popurrí son, entre otros, obtener un efecto cómico o reunir alusiones a un mismo tema.-

V.ad.: *Divertimento (6ª.acep) Eland, Ensalada, Fantasía, Fragmento, "Obertura Popurrí" en Obertura (1ª. acep.), Pasticcio, Plagio.*

Porgy and Bess (Gershwin George). Ópera en tres actos. Libreto de Du Bose y Heyward e Ira Gershwin, basado en la obra de Du Bose y Dorothy Heyward. Estrenada en el Colonial Theatre de Boston, el 30 de Septiembre de 1985.-

En una antigua mansión aristocrática, abandonada por su dueño durante la guerra de secesión, que está ubicada en un pequeño puerto pesquero de Charleston, Carolina del Sur, un grupo de vecinos está jugando una partida de dados. Hasta allí llega Crown con su amante Bess. También es de la partida el pobre y tullido de piernas Porgy, sentado en su carrito, ya que como inválido se desplaza en él tirado por una cabra. Crown borracho busca líos. Discute con Robbins, a quien momentos antes su esposa Serena lo ha llamado para que deje de jugar, y lo mata apuñalándolo. Todo el mundo huye, salvo Serena que llora sobre el cadáver. En la confusión, Sporting Life, muchacho de pésimos antecedentes, persigue a Bess tratando de abusar de ella. Esta busca refugio en la mísera habitación de Porgy.-

En la pieza de Robbins, Serena y sus amigos lo velan, recolectando dineros para el entierro. El empresario de pompas fúnebres, llamado al término de la colecta, acepta de mala gana los quince dólares que se han logrado reunir. Luego todos parten

al cementerio. Antes de la partida de la procesión, dos detectives arrestan a Meter, uno de los testigos del crimen, ante los reclamos de los asistentes.-

A la mañana siguiente del entierro y como es día de fiesta, los pescadores organizan un picnic en la isla de enfrente. María convence a Bess que también vaya con ella. En la isla, la fiesta toma el carácter de orgía, sin embargo, increpados por Serena, los asistentes cesan con sus bailes y cantos y se encaminan a sus embarcaciones. Bess queda algo rezagada. De pronto aparece Crown, que se ha escondido en la isla, y la fuerza a tener relaciones sexuales con él.-

Una mañana, las labores son interrumpidas por el estridente tañido de una campana que anuncia un huracán. Todos aquellos que se han quedado en la población se reúnen a rezar por la salvación de los que se encuentran en el mar. Durante las oraciones llega Crown desafiante, a llevarse a Bess. La presencia de los que están con ella se lo impide y, sólo cuando los vecinos se retiran y la dejan sola, trata de llevársela a la fuerza. A sus gritos de auxilio aparece Porgy y lo enfrenta. Después de una terrible lucha lo ahorca con sus poderosos brazos.-

Llega la policía para aclarar la muerte de Crown. Nadie delata a Porgy. No obstante, lo llevan para identificar al cadáver.-

Nuevamente Sporting Life asedia a Bess. La invita a huir con él y le pinta con hermosos colores la vida en Nueva York.-

A la semana siguiente, llega al poblado Porgy en su carrito tirado por una cabra. Angustiado advierte que Bess no está. Le ha creído a Sporting Life que Porky no volvería de la cárcel, y lo ha seguido a Nueva York. Porky se siente aliviado, ya que Bess no ha muerto como lo creyó en un principio.-

¿Nueva York? ¿Dónde queda Nueva York y a que distancia? ¿Mil millas o más? Que importancia tiene la distancia para Porky. Toma su carrito y parte en su busca.-

PORTAMENTO: v. Voz, portamento de la.

POTÉE: (fr.) Pentagrama

postillón de Longjumeau, El (Adam, Adolphe Charles). Ópera cómica en tres actos. Libreto de Adolphe de Leuven y Leon Leire-Brunswick. Estrenada en la Opéra-Comique de París el 13 de Octubre de 1836.-

A las pocas horas después haber contraído matrimonio con la hermosa hostelera Madeleine, Chapelón, un postillón que engancha caballos en la posta de Longjumeau, llega al hostal el marqués de Courey para que se le repare una rueda de su carroza. Mientras arregla el desperfecto, Chapelón entona una canción. Sorprendido por su hermosa voz el marqués, que es director de ópera en la corte de Luis XV, le ofrece el cargo de cantante con un muy buen sueldo. Este acepta y se va de inmediato con el marqués a París, sin darse tiempo para avisar a esposa. Le encarga esta misión a su amigo Bijou, quien después de dar

la noticia a Madeleine, parte a París tras su amigo.-

En París, adonde también se ha trasladado a vivir Madeleine, quien gracias a una herencia ha ingresado a la aristocracia, la ahora Madame de Latour sigue amando a Chapelón; sin embargo, su mayor deseo es vengarse por el abandono de que fue objeto. De esto ya han pasado más de diez años.-

Con motivo de una serenata que le prepara a Madeleine su enamorado, el marqués de Courcy, hace invitar a su casa a Chapelón, que ahora se llama Saint-Phar. Este se enamora de Madeleine, quien es su esposa sin reconocerla. Como ella le pide matrimonio, Chapelón, no queriendo cometer el delito de bigamia, le ruega a su amigo Bijou que se disfrace de sacerdote para celebrar un falso matrimonio. Madeleine, enterada de lo que se urde, hace traer un verdadero sacerdote que bendice la unión.-

Bijou, cuenta a Chapelón lo ocurrido. Este descubre que es bígamo, pues se ha casado de verdad. Madeleine, desde la pieza contigua, imita su voz anterior y también la de la actual Madame Latour, a fin de hacerlo creer que se encuentra ante sus dos esposas.-

Mientras tanto el marqués de Courcy, que no desea perder a quien ama, ha llamado a la policía. Al llegar ésta, Madeleine le explica al oficial que Chapetón se ha casado dos veces con ella por lo que no existe delito. Como se ha vengado, lo perdona reconciliándose con él.-

POST ROMANTICISMO: Término aplicado a estilos musicales que continuaron las líneas románticas, aun después de la "ola" original de romanticismo en música. Aparentemente llegó a su clímax en Wagner.- Se alude especialmente en el post romanticismo, al empleo de grandes fuerzas musicales y a la vinculación de la música con un mensaje emocional y filosófico o ideas similares.-

V.ad.: *Romanticismo*

POST VERISMO: Movimiento musical en el cual, si bien es cierto no tiene una mayor diferencia formal con el verismo, cambia su enfoque argumental con éste último. Mientras elverismo conservaba todavía algo del culto al amor romántico, que conducía inevitablemente a la muerte, pero que cuyos protagonistas intentaban sortear como podían; en el post verismo los mismos se lanzan abiertamente a chocar con la sociedad y el mundo, porque el amor para ellos, es un sentimiento que no admite disimulos ni cobardías. Los enamorados se enfrentan abiertamente con la muerte.-

En otras palabras, las relaciones amorosas de los personajes lejos de ser sumisas, disimuladas y ocultas se muestran violentamente y, aunque ellas conduzcan a la muerte, éstos no tratan de escapar y a la enfrentan directamente.-

V.ad.: *Verismo*

POSTLUDIO: Pieza final. Fragmento orquestal ubicado al final de una obra vocal o instrumental. (Su opuesto es el preludio).-

Ej.: *Subida de los dioses hacia el Walhalla. Acto IV de "El oro del Rhin"; Wotan se aleja de la roca en que duerme, rodeada de fuego, Brunilda. Acto III de "La Valkiria" ambas óperas de Wagner.-*
V.ad.: *Final, Resolución (1ª.acep.), Stretta (1ª.acep.).*

POT-POURRI: (fr. tarro de desperdicios) *v.* Popurrí

Poulenc, Francis: Compositor francés (1899-1963). Nacido en un hogar acomodado, tuvo desde muy joven una fuerte inclinación por la música. De ahí que, junto a sus estudios secundarios, siguió estudios musicales con distinguidos profesores del Conservatorio de París.-
Su gusto por el music-hall, el jazz y la canción popular se tradujo en que ya a los dieciocho años de edad interpretó su asombrosa "Rhapsodie nègre" en un concierto de jóvenes músicos, donde hizo gala del empleo del ritmos propios del jazz. A la vuelta de su movilización en la primera guerra mundial, influenciado por Satie, se aleja del impresionismo y del wagnerismo y sigue la orientación de su propio temperamento: una reinvención del clasicismo. Compone obras como "Movimiento perpetuo para piano" y "La Bestia", canciones. Movido por el retorno al espíritu religioso de su niñez, que acentuó más su tendencia al espiritualismo, compone sus óperas "*Les mamelles di Tiresias*" (1947) y "*Diálogos de las carmelitas"(*1957) y, en 1959, la última de sus óperas: "*La voz humana",* monólogo para soprano.-
Fuera de otras composiciones, tales como conciertos para piano, para órgano, música teatral, ballet, etc., sin lugar a dudas, su música vocal es lo mejor de su obra

PRECIPITANTO: (it.), Impetuoso

PRELUDIO: (lat. algo que antecede) 1. Introducción orquestal, a un ópera, a un acto de ella o a una pieza instrumental; 2. Pieza breve, autónoma, que no precede a nada y sin forma establecida.-
Es más breve que la obertura y casi siempre de una sola sección. No siempre es un número musical independiente y muchas veces conduce, sin interrupción, al desarrollo del tejido musical que acompaña a la trama y otras, directamente a la acción. En la mayoría de los casos se usa parte de la orquesta. Se diferencia de la obertura, en que puede presentarse antes de un acto o del comienzo de la totalidad de la ópera.-
El preludio, que reemplaza a la obertura en las óperas modernas, está construido sobre uno o varios temas principales de la partitura, pero difiere también de la obertura especialmente por la libertad de su creación, pues nada tiene en común con la exposición y desarrollo de la obertura sinfónica.-
Al principio el preludio fue una composición breve de órgano o de laúd (1450-1650). Posteriormente, se denomina así a la pieza que precedía a la ópera: especie de obertura (1650-1750 aproximadamente).

Los preludios de los siglos XVII y XVIII presentan el carácter de forma libre, improvisada, especie de arpegios o fugados libres adornados con escalas. El mismo nombre fue dado al trozo que sirve de introducción a la fuga. También se utilizó como primera pieza de la suite. Fue a partir del siglo XIX que adquiere el carácter de pieza independiente con Chopin, Debussy, Rachmaninov, etc.

Ej.: *(1ª.acep.) Actos I y III de "La traviata" de Verdi, Actos I, II y III de "Carmen" de Bizet.*

V.ad.: *Continuum, Intermezzo, Introducción, Obertura (2ª.acep.), Prólogo, Ritornello (2ª.acep.), Telonera, Vorspiel.*

PRESSANTE: (it.) Apurando, urgente

PRESTISSIMO: Extremadamente rápido. Muy vivo.-

PRESTO: (it. pronto, rápido) Notación relativa al tempo. Se aproxima al concepto "lo más rápido posible". Actualmente se comunica este sentido con la voz prestíssimo.-

PRIMA DONNA: (it. primera mujer) Cantante femenina principal que ocupa el primer puesto o el papel de la protagonista.-

Originariamente el término se refería a la cantante de una ópera, pero su uso se ha generalizado para referirse a una cantante destacada a quien también se le denomina "diva".

V. ad.: Assoluto, Diva, Divette

PRIMA VISTA: (it. primera mirada) Cantar o tocar al primer intento, sin un estudio preliminar, una música escrita que no se conoce.-

V.ad.: *Descifrar, Dictado, Repentizar.*

príncipe Igor, El (Borodin, Alexander Porfirievich) Ópera con un prólogo, cuatro actos y un epílogo. Libreto del compositor y de Vladimir Stasov basado en la leyenda La canción de Igor del siglo XII. Estrenada en el Teatro Mariinski de San Petersburgo en 4 de Noviembre de 1890.-

Frente a la catedral de Putivl, Igor se despide de su pueblo. Sale a combatir, junto a su hijo Vladimir, a los tártaros polovtsis que han invadido al país. Se despide cariñosamente de su esposa Jaroslavna, dejándola al cuidado de su cuñado Galitzki. Un eclipse oscurece el cielo y aunque todos creen advertir en él un signo de mal agüero desaconsejando la partida, Igor parte con sus tropas entre las aclamaciones de la muchedumbre,-

En el palacio Galitzki, desde que se ausentó Igor, reina un ambiente frívolo y sensual. Músicos populares y borrachines, entre los que se cuentan los desertores del ejército de Igor: Eroshka y Skule, felicitan a Galitzki por el poder que ha adquirido y lo instan a encerrar a su hermana Jaroslavna en un convento y asumir el mando definitivamente.-

Durante un banquete celebrado días después, un grupo de mujeres reclama la libertad de una compañera que fue raptada, pero son recibidas con burlas y finalmente, el mismo Galitzki se jacta de haber

sido el autor. Mientras tanto, Jaroslavna, preocupada tanto por el hecho de carecer de noticias de Igor y de su común hijo, como asimismo del comportamiento tiránico de su hermano, se hace cargo de los reclamos de las campesinas. Les promete ayuda y exige a éste que devuelva la mujer raptada. En ese instante, los boyardos comunican a Jaroslavna que el ejército de su marido ha sido derrotado. A causa de esta derrota Skula y Eroshka proclaman como príncipe a Galitzki ante las vivas de unos pocos partidarios.-
En el campamento de los polovtsis, Igor y su hijo Vladimir, que han caído prisioneros, son tratados con respeto y amistad por el caudillo Khan Kontchatk, pues han luchado con valentía y coraje. Mientras Igor sufre por su tierra y su mujer, Vladimir se ha enamorado de Kontchakovna, hija del Khan.-

El Khan ofrece la libertad a sus prisioneros bajo la única condición de que no vuelvan a empuñar las armas en contra de los polovtsis. Igor rechaza la propuesta, lo que no obsta que ambos, enemigos por la actual situación, no se sientan unidos por una creciente simpatía y amistad.-
Igor, cada vez más preocupado por la situación de su patria y la falta de noticias de su esposa, al ver que el número de prisioneros rusos aumenta día a día, acepta la ayuda de Ovlur para huir. Su deseo es que su hijo lo acompañe pero éste se encuentra indeciso, ya que en su interior lucha el deber para con su país y el amor que profesa a Kontchakovna. Esta temiendo que Vladimir la abandone, al enterarse de la fuga, llama a los guardias. Igor puede huir, no así Vladimir y, cuando los guardias van a darle muerte, su amada se interpone, evitándola.-
Kontchatk, para impedir otra fuga por parte de Vladimir lo liga a su pueblo, y a ruego de su hija, le concede su mano.-

Aunque el ejército polovtsis ha asolado la región, no ha logrado conquistar Putivl. Cuando Jaroslavna está contemplando con amargura los enormes destrozos desde la muralla, ve a dos jinetes que se acercan. Reconoce con júbilo que uno de ellos es su marido.-

Skula y Eroshka, como siempre ebrios, se ríen del fatal destino de Igor y de los soldados de su ejército. Cuando ven a éste entrando a la ciudad, horrorizados por la pena, que por su deserción, les espera, a objeto de atenuar el castigo, hacen sonar las campanas de la catedral, llamando al pueblo. La gente sale a la calle y son aclamados cuando Igor y su esposa ingresan al palacio.-

PROCESIÓN: Acto, ejecutado en conjunto por muchas personas, de trasladarse ordenadamente de un lugar a otro con algún fin público y solemne, por lo común religioso.-
Ej.: *Acto III de "Rienzi" de Wagner; Prólogo y Acto IV de "Boris Godunov" de Mussorgski; Procesión de carruajes. Acto I de "Pagliacci" de Leoncavallo*
V.ad.: *Cortejo, Marcha (2ª.acep.)*

PRODUCCIÓN: Nombre del trabajo realizado por el profesional que tie-

ne bajo su responsabilidad el montaje total de la ópera: escenografía, iluminación, vestuario, etc.-
V.ad.: Régiseur

PROGRESIÓN: Reproducción exacta o aproximada, en dos o más voces, de un fragmento musical a intervalos inferiores o superiores, en la misma o diferente tonalidad.-
V.ad.: Canon, Imitación, Passacaglia (1ª.acep).

Prokofiev, Sergei Sergeievich: Compositor ruso (1881-1953). Sus dotes musicales excepcionalmente precoces fueron estimuladas por su madre, pianista aficionada. Tanto, que a los seis años de edad tocaba extraordinariamente bien el piano y, entre los nueve y los catorce años compone cuatro óperas, una sinfonía, una sonata para violín y dos para piano. Ingresó en 1904 al Conservatorio de San Petersburgo; tras su egreso, continuó sus estudios de piano, convirtiéndose al poco tiempo, en uno de los más destacados pianistas de Rusia. En 1918, realizó una extensa gira artística por Europa y Norteamérica con total éxito. Fija su residencia en Londres, París, Japón y EEUU, buscando condiciones para trabajar que, con motivo de la Revolución, no encontraba en su país natal.-
Compuso en ese lapso, conciertos, ballets y óperas. Sus mayores éxitos provinieron de la composición sinfónica y de sus conciertos como pianista. Compuso por encargo en 1921, la ópera "*El amor de las tres naranjas*", poco comprendida por el público norteamericano, no obstante, que sería más tarde su mayor logro. En 1933, se instala definitivamente en Rusia, la que no vuelve abandonar salvo esporádicamente. De sus siete óperas que compuso después, merecen destacarse "*El jugador",* basada en la novela de Dostoievski, "*El ángel de fuego*", que no alcanzó a estrenarse durante la vida de Prokofiev y "*Guerra y paz*", sobre la novela de Tolstoi.-

Su música, estridente, de un extraordinario dinamismo, es totalmente inconfundible; antirromántica, se encuentra próxima al expresionismo. Posteriormente, después del estreno del ballet "El hijo pródigo", se acerca al neoclasicismo que se estaba imponiendo en ese tiempo. Al final, la música de Prokofiev, se volvió más transparente, grandiosa y más simple.-

PROLOGO: **1.** Parte preliminar de una ópera, que forma una especie de cantata alegórica de la acción; **2.** Introducción a una obra dramática, que anuncia o resume el contenido de la misma.
Ej.: *"La vuelta de la tuerca" de Britten; "La muerte de Klighoffer" de Adams; "Pagliacci" de Leoncavallo; "El oro del Rhin" de Wagner; "Romeo y Julieta" de Gounod*
V.ad.: *Antefatto, Cantata, Introducción, Loa, Obertura (1ª.acep.), Preludio, Telonera*

PROLONGACIÓN: Ornamento que consiste en introducir una o más disonancias en un acorde inmediatamente anterior, mediante el soste-

nimiento de una o varias notas.
En la ópera, normalmente se produce al finalizar un aria, un "sólo", etc. Cuando la prolongación, no hace más que suspender la entrada de una de las notas integrantes del acorde sobre el cual tiene lugar sin agregarle un sonido, toma el nombre de retardo o suspensión.-
V.ad.: *Ornamento, Retardo, Sostenuto (2ª.acep.), Suspensión*

PRONTO: (it): Rápido

PRONUNCIACIÓN: Modo de hacer oír los sonidos que corresponden a las vocales, las consonantes, etc., del idioma en que se canta.-
V.ad.: *Acento, Articulación (2ª.acep.), Declamación (2ª.acep.) Dicción, Fraseo (2ª.acep.) Prosodia.*

PROSODIA: Arte de la pronunciación, del acento y cantidad de sílabas.-
V.ad.: Declamación, Pronunciación, Ritmo.

PROTESTO: En la ópera: desahucio. Término inmediato del contrato de trabajo de un artista, durante los ensayos o tras la primera función por haber perdido sus condiciones escénicas, (voz, sobrepeso, desconocimiento de la partitura, etc.), que vayan en detrimento del espectáculo.-

PROYECCIÓN: Transmisión de la voz desde el escenario a la audiencia.-
V.ad.: *Emisión, Fonación, Entubamiento, Resonancia.*

Puccini, Giacomo: Compositor italiano (1858-1924).Hijo de un organista. Quedó huérfano a los seis años de edad, por lo que careció de los dineros suficientes para el pago de sus estudios musicales. Su formación musical comienza con los estudios de piano y de órgano, cuya enseñanza le dieron músicos de Luca, su ciudad natal. A los diez años, era soprano en el coro de la Escolanía de San Martín y al poco tiempo, se desempeñó como organista en varias iglesias de la ciudad. Durante el año 1876, en Pisa, vio, por primera vez una ópera: "*Aída*" de Verdi. Esto le reveló su vocación y abandonó sus composiciones de música para órgano. En 1880, gracias a una beca de la reina Margarita de Italia, para estudiantes con talento sin recursos económicos, ingresó al Conservatorio de Milán, donde tuvo por profesores a Ponchielle y Boito.-
En 1884, debuta con la ópera romántica "*Leville*", que la remite a la Editorial Sonzogno, a un concurso llamado por esta editorial para óperas de un solo acto.
Obtiene el segundo lugar y con ello, logra su representación en el teatro del Verme de Milán. Gracias a la recomendación de Boito, puede estrenar en la Scala de Milán "*Edgar*" ocho meses después, confirmando su reputación de joven talento. Estos éxitos, aunque no duraderos, le libraron de preocupaciones económicas, permitiéndole continuar sus estudios y componer con tranquilidad "*Manon Lescaut*", que le produjo la consagración definitiva- A esta ópera, le siguen "*La Bohème*" (1896), "*Tosca*" (1900). En 1904, presenta "*Madama Butterfly*"

*siguiendo la corriente orientalista, tan en boga a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que fracasa en la Scala pero que, triunfa meses después no sólo en Brescia e Italia, sino en todo el mundo.-

Durante su viaje a EEUU concibió la ópera La *Fanciulla del West*" (1910) que, considerada la obra más original de Puccini, tuvo gran éxito en Nueva York, él que no se extendió por Europa. Después de esta obra compone "*La Rondine"(*1917), "*El Trítico*", compuesto de tres óperas de un acto cada una y en 1926 "*Turandot*", en la que dejó la escena final sin terminar por su muerte.-

El estilo de Puccini evolucionó, desde sus primeras óperas de inspiración romántica, al verismo y de ahí a un lenguaje esencialmente teatral. En sus primeras obras se respira un intenso lirismo, enmarcado en una colorista y delicada instrumentación; en las segundas: el Bel canto unido al realismo del idioma instrumental y, en sus últimas óperas, además de los caracteres anteriores, una notable eficacia dramática, pues nunca olvido que éstas están hechas para el teatro. Muy pocos como él conocieron los trucos teatrales y los gustos del público, para reflejar con su música los diferentes aspectos psicológicos, especialmente del alma femenina.

PUENTE: Fragmento lírico o instrumental cuya principal función reside en vincular, a menudo mediante un cambio de tonalidad, dos pasajes o dos trozos musicales más importantes que él.-

V.ad.: *Interludio (1ª.acep.) Intermedio (2ª.acep.), Pasaje, Tirata, Transición (1ª.acep.)*

Purcell, Henry: Compositor inglés (1659-1695) Perteneció a una familia de músicos. Ingresó muy joven al coro infantil de la Capilla Real, con la influencia de su padre que también perteneció a ella. Estudió con Cooke, quien, al parecer, fue su primer maestro, después con Humphrey y finalmente, con John Blow.-

En 1667, publicó su primera composición: "Sweet Tyraunes", canción a tres voces. De 1676 a 1678 fue copista de música en la Abadía de Westminster y en 1679 compositor de los violines del rey, al tiempo que reemplazaba a su profesor Blow, como organista de dicha abadía. Tales ocupaciones le dejaban tiempo suficiente para dedicarse a la composición y, fue precisamente en esos años que escribió sus primeros ensayos teatrales bajo la forma de "música de escenas para dramas y comedias". Esta música de escenas integran el género, conocido entonces en Inglaterra como "semiópera"; un híbrido entre el teatro dramático y la "masque" que se insertaba en cada acto, en la que los personajes secundarios cantaban mientras la acción principal de la obra, era llevada por actores que hablaban y no cantaban.-

En sus últimos cinco años y a raíz de que su relación con la corte no fue mayor, por la reducción drástica de las actividades musicales,

decretada por los reyes Guillermo y María, se dedicó por entero a la composición de "semióperas", presentando, en 1681, su única ópera: "*Dido y Eneas*".-

Se desconoce la causa de la muerte de Purcell. Lo que si se sabe, es que fue enterrado en la Abadía de Westminster, siendo el primer músico que en Inglaterra obtiene tal honor.-

La música de Purcell, hace de él no sólo el mayor músico inglés, sino uno de los genios más auténticos de la historia de la música. La abundancia de sus composiciones y la originalidad y variedad de sus estilos resultan increíbles, tomando en cuenta la brevedad de su carrera. En todos los estilos y en todos los géneros que abordó, se aproximó a la perfección. Los recitativos acompañados por bajo continuo, los números de orquesta, las arias y la música escénica demuestran una fuerza de expresión que sorprende, pues se trata de una orquesta compuesta exclusivamente por cémbalo e instrumentos de cuerda.-

La obertura de "Dido y Eneas" es francesa por su esquema: rápido-lento- rápido, así como la sucesión de arias, coros y danzas. Utilizó también el arias da capo y el lamento sobre un bajo ostinato, ya en uso en las óperas italianas de su tiempo, por lo que Purcell no presenta ninguna inventiva especial; sin embargo, se distingue de los compositores operísticos continentales de su tiempo, por su adhesión a las características de la música inglesa.-

Q

QUEJARSE: **v.** Amaramente, Elegía, Flébile, Lamento, Piangendo, Pianto.

QUASI: **(it)** ***v.*** Casi, como sí.

QUATUOR: (fr.) ***v.*** Cuarteto

QUIEBRO: **1.** Gorgorito hecho con la voz; **2.** Nota o grupo de notas de adorno que acompañan a la principal.-
V.ad.: *Apoyadura (2ª.acep.) Gallo. Gorgoritear, Grupetto, Melisma (1ª. acep.), Mordente, Ornamento, Trino.*

QUILISMA: **v.** Trino

QUINTETO: Conjunto de cinco instrumentos o cantantes.-
Ej.: *Ti presento di mia man (Mustafá, Isabella, Taddeo, Lindoro, Elvira) Acto II de "La italiana en Argel" de Rossini; Nous avons en Tête (Dancaire, Carmen, Mercedes, Remendado, Frasquita) Acto II de" Carmen" de Bizet; Quinteto de los Judíos. Acto I de "Salomé" de Richard Strauss*
V.ad.: Terceto

QUINTÚPLETO: Grupo de cinco notas cantadas o tocadas en el tiempo normalmente ocupado por cuatro notas de la misma clase.

QUIRONOMÍA: (gr.): Arte de dirigir la orquesta o la danza mediante gestos de las manos.
V.ad.: *Director, Dirección.*

R

RACCONTO: (it. Contar) : **1.** Sinónimo de romanza; **2.** Aria de carácter narrativo.

Ej.:*(2ª.acep.) Di due figli vivea padre beato. Acto I de "El trovador" de Verdi; In fermen Land. Acto III de "Lohengrin" de Wagner.*

V.ad.: Romanza.(5ª.acep.)

Rachmaninof. Serguei: Compositor ruso (1873-1943) Con sólo nueve años de edad ingresó al Conservatorio de San Petersburgo y tres años más tarde, al de Moscú. En 1892, cuando dejó el Conservatorio, habiendo obtenido medalla de oro por su aprendizaje inició, como pianista, una serie de conciertos por toda Rusia. Ese mismo año publicó sus "Cinco piezas para piano" Op.3, una de las cuales es el Preludio en do sostenido menor, obteniendo un inmenso éxito. En el año siguiente, da a conocer su ópera "*Aleko".* Más tarde, después del fracaso de su "Primera Sinfonía", el "Segundo Concierto para piano" en mi menor Op.18, lo devuelve al primer plano. Emprende entonces varias giras: triunfa en Inglaterra y en los EEUU A su vuelta ocupa diversos cargos en la Ópera Imperial de San Petersburgo y en la Sociedad Imperial de Música. Estrena sus otras dos óperas: "*El caballero avaro"* y *Francesca de Rimini",* ambas de un acto; su fría acogida hizo que eligiera otro género musical, apartándose del mundo de la ópera. Publica dos sinfonías más: La Segunda y la Tercera y el poema sinfónico "La isla de los muertos".-

En 1917, al estallar la Revolución, abandona Rusia y vive alternativamente en Suiza y EEUU dando innumerables conciertos en ambos países, desarrollando su labor más como pianista que como compositor.-

Rachmaninof, es un compositor muy convencional, no pertenece ninguna escuela, como tampoco a su época. Permanece indiferente a los avances musicales, por lo que resulta curioso que, un músico de su talento, se haya conformado con fórmulas trilladas. Su estilo tiene mucho de Chopin; sucede, sin embargo, que incluso en sus mejores composiciones, tiene fragmentos vacíos de inspiración, que él se esfuerza por llenar con gran complicación técnica.-

RADDOLCENDO: (it. Suavizando gradualmente): Volviéndose más dulce.

V.ad: *Decrescendo, Diminuendo, Sfumare (2ª.acep.), Spianato.*

RALLENTARE: (it. disminuir):**1.** Moderar el ritmo; **2.** Disminuir progresivamente el tempo.

V.ad.: *Denominaciones dinámicas, Ritardando.-*

RANGO VOCAL: v. Extensión (1ª.acep.), Registro (1ª.acep.), Tesitura

RAPPRESENTATIVO: (it. representado) ***v.*** Estilo representativo

RAPPRESENTAZIONE PROFANA: Junto con la "sacra rappresentazione" son antecesores de la ópera.
En la primera, al revés de la sacra rappresentazione, cuyos temas eran bíblicos o religiosos, sus argumentos eran obtenidos de novelas de caballería o no religiosos. Ambas estaban formadas por partes cantadas que tomaban como base melodías del canto llano y por secciones recitadas en lengua autóctona. Gozaron de gran fama en Italia en los siglos XV y XVI.-
V.ad.: *Azione Sacra*, *Cantata, Intermezzi buffo, Oratorio, Sacra rappresentazione.*

RAPPRESENTAZIONE SACRA: v. Sacra rappresentazione
V.ad.: *Azione sacra*

RASCH: (al.)*Rápido*

Ravel, Maurice*:* Compositor francés (1875-1937*)*. Sus padres, suizo y española, a los pocos meses del nacimiento de Maurice, se radicaron en París. Tras recibir clases de piano desde los siete años de edad, ingresó al Conservatorio de París. Cuatro veces se presentó al Premio de Roma: la primera vez, obtuvo el segundo lugar, en las siguientes no obtuvo figuración y en la última, el jurado lo declaró no apto; no obstante, que había ya publicado y estrenado "Pavana para una infanta difunta" y un "Cuarteto de cuerdas". La decisión del jurado provocó tales críticas, que el director del Conservatorio se vio obligado a dimitir.-
Ravel no aceptó nunca un empleo oficial. Se consagró por entero a su trabajo, residiendo la mayor parte del año en un pequeño pueblo donde vivió alejado del mundo, rodeado de gatos siameses y una colección de juguetes mecánicos. Desde entonces, su biografía presenta pocos acontecimientos notables, salvo las presentaciones de sus obras, haber trabajado manejando camiones durante la I Guerra Mundial y el haber rechazado, con escándalo (1920) la Legión de Honor.-
Como la producción musical de Ravel, de indudable valor, excede los límites de este trabajo, nos referiremos sólo a su composición operística, mínima, en comparación con el total de sus obras. Su primera aproximación tuvo lugar en 1898 al iniciar la composición de Schéhérazade, proyecto que abandonó al igual que Olympie. En 1911, compone la ópera "*L'heure spagnole".* Su última creación que llamó fantaisie Lyrique: "*L'enfant et les sortilèges",* puede, al igual que la anterior, ser considerada dentro de este género.
Lo que llama la atención en las óperas de Ravel, es el extraordinario uso del ritmo, entreverado con la utilización de fuentes musicales de distinta procedencia, tales como Monteverdi, comedias musicales norteamericanas, jazz, fragmentos musicales de Chabrier y Gounod; todo unido a una excelente técnica

y el muy buen uso instrumental.-

RAVVIVANDO: (it. reviviendo) Volviendo gradualmente a un tempo anterior más rápido después de alguna disminución
V.ad.: *Batuta (2.acep.)*

REALISMO: Utilización en la ópera de caracterizaciones e historias basadas en la vida contemporánea, tal como se observa con toda su crudeza; diferenciándose así de los de temas "remotos" y tratamientos refinados. Elude de este modo, los defectos del formalismo: música concebida en forma excesivamente intelectual que busca lo moderno por si misma en detrimento del contenido. Su punto más extremo fue el Naturalismo y su traducción en la ópera es el Verismo.-
V.ad.: *Verismo.*

RÉCIT,: (fr. relato) *v. Recitado.*

RECITADO: **1.**Nombre antiguo dado a lo que actualmente se conoce como la voz "solo"; **2.** "Sólo" vocal, generalmente en estilo de aria.
A los solistas de una ópera o de un concierto se les llamaba recitantes.-
V.ad.: *Declamación, Solo*

RECITADO CANTADO: **v.** Declamado cantado. Parlando

RECITAL: (ing. recitación) **1.** Composición musical en que se hace uso constante de uno o más instrumentos solistas; **2.** Ejecución musical compuesta de varias obras ejecutadas por un solista con su sola voz o con un mismo instrumento, quedando él o los acompañantes en calidad de subordinados.-
Actualmente, la expresión "recital" se usa en los sentidos señalados en la entrada, reservando el término "concierto" a la acepción de pluralidad.
Hoy este concepto se usa al referirse a diversos tipos de programas de música de cámara y de canciones.
V.ad.: *Concierto, Sólo*

RECITATIVO: **1.** Declamación musical o canto hablado, con acompañamiento de música de un texto escrito en notación ordinaria, que une o enlaza dos números musicales de la ópera. **2.** En los siglos XVII y XVIII se dice de la música escrita para solistas entre los números musicales de conjunto; **3.** Canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías.-
Existen dos clases de recitativo: secco y acompañado. El primero, está sostenido por el acompañamiento más simple y embrionario posible, originariamente por el bajo continuo; la realización de éste, fue primeramente confiada, durante el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII, al clave, más tarde al violoncello y al contrabajo. Mientras este último tocaba las notas del bajo continuo el violoncello desarrollaba las armonías en ligeros arpegios. Por lo común el recitativo se iniciaba sobre un acorde no muy lejano de la tónica del aria o del trozo concertado que lo precedía, y a través de diversas modulaciones inexpresivas terminaba en una tonalidad próxima a la del aria o del trozo concertado que lo seguía. Este recitativo fue usado hasta principios del siglo XIX, especialmente en la ópera se-

ria. Mas tarde apareció el recitativo acompañado o instrumentado, más dramático que declamatorio y que generalmente se reservaba para las escenas culminantes del drama y también, como introducción a las arias más brillantes de la ópera. Este recitativo acompañado o instrumentado representó un progreso en la historia del melodrama del siglo XVIII en el cual, los períodos del recitativo vocal recibieron un mayor relieve por el acompañamiento, no sólo del contrabajo el laúd y/o el violoncello, sino de un mayor número de instrumentos o de toda la orquesta. A fines del siglo XIX el recitativo secco primero y el acompañado después, fueron desapareciendo como formas líricas en la ópera, tanto, que en las últimas compuestas por Verdi y Wagner es prácticamente imposible separar las arias de los recitativos.

El recitativo, como su nombre lo indica, es una especie de recitado que mantiene una altura musical superior a la palabra hablada pero que no se eleva, salvo en raras excepciones, a una línea verdaderamente melódica. El hecho de que no tenga el recitativo un valor sustantivamente musical capaz de transformarse en un elemento constructivo - sino que más bien fue empleado como accesorio o coadyudante de la música destinada al teatro, especialmente en la ópera - impidió su utilización en la música sinfónica.-

Se usó en la ópera antigua como lazo de unión entre los números musicales para llevar adelante la acción dramática dado que su rápida habla permite vivacidad, comicidad y un libre desarrollo de la escena, más fácilmente que en el transcurso de las números musicales, por hallarse éstos sujetos a la disciplina de la música. Esta nueva especie de canto hablado o declamado puede considerarse como la base o el principio de la representación dramática. No obstante lo expuesto, el recitativo nunca fue considerado una parte primordial de la ópera. Tanto que durante los siglos XVII y XVIII casi nunca fueron escritos por el compositor sino por sus alumnos.

En el recitativo se permite una cierta libertad en el ritmo y a veces también en el tono de la interpretación. Presenta las siguientes características: A) Que a menos que los requerimientos dramáticos así lo exijan, en los recitativos jamás se producen repeticiones de palabras y/o frases, como así ocurre con los demás números musicales de la ópera y B) que la líneas melódicas que lo conforman, sean extremadamente monótonas para que el público comprenda claramente el texto y no se distraiga con la música.-

El recitativo, es un mecanismo, buscado por libretistas y compositores, que facilita el avance de la acción ante la lentitud del desarrollo de muchas tramas argumentales. En resumen: además de facilitar el avance de la acción, narra los sucesos, los hechos exteriores, los movimientos dramáticos o cómicos sirviendo para aclarar la acción y uniendo entre ellas las partes cantadas, y es por

ello, que el acompañamiento del recitativo es extraordinariamente simple para facilitar su comprensión por los espectadores, como dejamos dicho anteriormente.-

Finalmente, es necesario hacer presente que el recitativo se sustentaba en el deseo de revivir la tragedia griega y en el principio de que las sílabas pueden ser puestas en música, según la altura de su acento, sin que esto obligue a formar una frase musical regular.-

V.ad.: *Accompagnato (2ª.acep.) Aria parlante, Arioso, Bajo continuo, Cavata, Comprimario, Continuo, Declamación, Declamado cantado, Escena (4ª.acep.) Escenario (3ª.acep.), Melodrama (2ª. acep.) Melopea (2ª. acep.), Mezzo recitativo, Monodia (2ª. acep.) Ópera, Ópera balada, Parlando, Rappresentativo, Secco (4ª. acep.), Sprechgesang, Sprezzatura, Stromentato.*

RECITATIVO ACOMPAÑADO*:* v. en Recitativo

RECITATIVO SECCO: v. en Recitativo.

RECITATIVO STROMENTATO: (it. Instrumentado): v. "Recitativo acompañado" en Recitativo, Stromentato.

REDUCCIÓN: 1 Transcribir, para una o pocas voces o instrumentos, una obra compuesta para un número superior: **2.** Adaptar, a canto con piano, una composición escrita originariamente para uno o más instrumentos y orquesta, o además, para coro y orquesta.

V.ad.: *Adaptación, Arreglo, Corte, Revisión, Scoring, Transcripción, Variación (1ª.acep.).*

REFRAIN: (fr) ***v.*** Estribillo, Refrán.

REFRÁN: 1. Dicho agudo y sentencioso de uso común; **2.**Uno o más versos repetidos generalmente al final de una estrofa o poema, con igual melodía. (Normalmente es ejecutado por el coro, en contraposición de las estrofas que interpreta el solista).

Desde finales del siglo XVII pasó de moda y fue reemplazado por el "ritornello" instrumental

V.ad.: *Estribillo, Ritornello.*

RÉGIE: (fr. dirección) **1.** En la ópera: el director de ella; **2.** Nombre dado al desplazamiento escénico de todos los personajes que intervienen en la acción.-

V.ad.: *Coreografía, Mise en escena, Régisseur.*

RÉGISSEUR: (fr. administrador): En la ópera, director de escena. (Es el encargado de dirigir y orientar los movimientos escénicos tanto de los solistas como de los coros. Tiene inclusive la supervisión de los ballets que actúan bajo las órdenes directas del maestro coreógrafo o director de ballet).-

El cargo de régisseur era desconocido durante los primeros siglos de la ópera, pues el movimiento de las escenas era, en general, natural y sencillo. Cuando cierta clase de representaciones, en las Cortes sobre todo, requirieron de complejos escenarios con maquinarias, edificaciones, etc., su realización quedó a cargo de un técnico que no intervenía en la parte artística. Sólo en el siglo XIX, con la mayor impor-

tancia del juego escénico, se creó el cargo de régisseur que hoy día es imprescindible para el desarrollo del espectáculo.-

Actualmente es el régisseur quien, al tomar a su cargo otras funciones tales como las señaladas precedentemente, ofrece al espectador su propia interpretación de la ópera modificando el libreto o suprimiendo, en todo o en parte, escenas y escenografías con resultados variables. En todo caso debe tenerse siempre presente que el régisseur es sólo un intérprete del compositor por lo que no debe modificar ni menos ignorar sus intensiones o mensajes; al revés de lo que ocurría antiguamente y en especial, en la época barroca, donde eran comunes los añadidos, cambios y supresiones que se hacían a los libretos y a las partituras de las óperas que terminaban por modificarlas radicalmente.-

V.ad.: *Acción (1ª.acep.) Coreografía, Escenógrafo,* Misse *en escena, Intendente, Producción, Protesto, Régie, Variación (1ª.acep.).*

REGISTRO DE LA VOZ: v. Voz, registro de la

REGISTRO DE CABEZA: ***v.*** Voz de cabeza

REGISTRO DE PECHO: **v.** Voz de pecho

RELATO: **v.** Racconto (2ª.acep.)

RELATOR: Personaje que, utilizado en los "oratorios", es el encargado de explicar los acontecimientos rigiendo la línea del relato.

V.ad.: *Narrador, Oratorio.*

REMINISCENCIA: Acción de representar u ofrecer a la memoria, el recuerdo vago e impreciso, de aquello que es idéntico o muy semejante, a lo compuesto anteriormente por otro autor.-

La reminiscencia difiere de la copia o del plagio, en que en la primera no existe intencionalidad, pues el empleo del pasaje o tema musical de otra obra se realiza sin proponérselo e inconscientemente. Se encuentran reminiscencias en todas las épocas, especialmente, en las obras de aquellos músicos, que han cultivado el mismo género, que componen en la misma forma, en un mismo ritmo o en un mismo tono. Allí puede existir lo que se ha llamado "parentesco de inspiración", más no reminiscencia.

V.ad.: Copia, Imitar, Plagio.

RENFORCER: (fr): Reforzar, aumentar el volumen.

REPENTIZAR: Ejecutar, a la primera lectura, una obra musical. *V.ad.: Imitar, Improvisar, Prima vista.*

REPERCUSIÓN: Adorno lírico por el cual se prolonga el sonido con un ligero temblor en la voz.

V.ad.: *Ornamento, Trémolo.*

REPERTORIO: Conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, orquesta o intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución.-

REPETICIÓN: **1.** Reiteración de un diseño musical en forma idéntica; **2.** Volver a cantar o tocar lo que se había hecho antes.

Las principales formas de repetición son: A) En la misma voz y en la misma altura: Ostinato; B) En la misma parte a diferente altura: Secuencia; C) En diferente parte a la misma o diferente altura: Imitación.-

V.ad: *Bis, Da capo, Eco (1ª.acep.), Encora, Imitación (1ª.acep.), Ostinato, Secuencia (1ª.acep.)*

REPETITEUR: (fr. repetidor, consueta) Persona que ayuda al cantante para su particular papel.

V.ad: *Apuntar, Pasante*

REPRESENTACIÓN SACRA: v. Sacra rappresentazione

REPRESENTATIVO: v. Estilo representativo.

RÉQUIEM: (lat. descanso) **1.** Misa de difuntos; **2.** Composición musical que se canta con texto litúrgico de esta misa.-

La misa de difuntos puede estar interpretada enteramente a capella, en gregoriano, por "sólo" o por coros y orquesta.-

V.ad: *Elegía, (1ª.acep.), Endecha, Plegaria*

RESOLUCIÓN: 1.Término definitivo de una pieza musical; **2.** Descanso momentáneo al final de un pasaje melódico.-

V.ad: *Cadencia, Final, Postludio, Stretta (1ª.acep.)*

RESONANCIA*:* v. Voz.

Respighi, Ottorino: Compositor italiano (1879-1936). Hijo de una antigua familia de músicos, su padre le dio las primeras lecciones musicales y luego estudió violín y composición en el Licea Musicale de Bolonia. Después del estreno de su "Primer Concierto para piano y orquesta" y su primera ópera "*Re Enzo*"(1905), abandona Italia para seguir estudiando en Berlín con Max Bruch y en San Petersburgo con Rimsky-Korsakoff. Al mismo tiempo ofrece conciertos y compone en diversos géneros musicales, entre otros, un arreglo del famoso "Lamento d'Arianna" de Monteverdi. Se dedica a la enseñanza del canto y vuelve, finalmente, a Bolonia como director de orquesta, donde su ópera "*Semiramis",* escrita mientras tanto, es recibida con notable aceptación. En 1913, es nombrado profesor de la Academia Santa Cecilia de Roma y nombrado director diez años más tarde. En 1925, abandona todo cargo público para dedicarse por completo a la composición.-

De 1913 en adelante, una de sus etapas más fecundas, nacieron sus partituras que lo hicieron más famoso: "La fontana di Roma" (1916), "Pini di Roma" (1924) y el ballet "La boutique fantasque". En la Scala de Milán, estrenó la ópera "*Belfagor*" (1923) y en 1927, tuvo lugar la primera representación de "*La campana summersa*" en la Ópera de Hamburgo y casi al mismo tiempo la suite, más tarde convertida en ballet "Gliucelli". Su ópera más conocida "*La fiamma"* (la llama) la estrena en 1934 y en 1936. Mientras componía su última ópera "*Lucrecia",* terminada por su cónyuge, un ataque cardíaco le causó la muerte.-

Respighi, pertenece a la generación

de músicos italianos que cansados de los excesos del verismo, trataron de restablecer las tradiciones musicales de su país redescubriendo el repertorio italiano más antiguo. Por eso, trata de llevar la melodía tradicional de la ópera de Italia a una nueva forma de expresión, saturada de un colorido brillante, destinado a un vasto público.-

RESPIRACIÓN: Absorber y expeler el aire por los pulmones.

"La voz en su estado normal, sin desarrollar, es el más antiguo de todos los instrumentos musicales. Desde el comienzo de la vida, el ser humano debe haberse percatado del gran impacto que este instrumento integrado a su cuerpo podía causar en quien lo escuchara. Un cantante no precisa de técnicas vocales especiales para que su voz cause impacto en los demás, pues el factor más importante es la cualidad expresiva emocional de la voz, como se puede constatar con los cantantes populares folklóricos famosos. Sin embargo, para cantar el vasto repertorio de la música occidental es preciso desarrollar técnicas vocales que permitan a la voz abarcar un registro amplio y controlar niveles dinámicos diferentes para interpretar tanto la música lenta como la más elaborada.-

Desde épocas remotas se han combinado recursos empíricos y científicos, para el entrenamiento vocal; el ejemplo más antiguo de esta aplicación combinada la encontramos quizás, en el médico griego Galeno (130-200 a.C.) No obstante, los adelantos en el entrenamiento vocal fueron muy poco significativos hasta finales del siglo XVI cuando el desarrollo de la música vocal y el surgimiento de la ópera despertaron un nuevo interés en la ciencia de la voz. Aunque la mayoría de las teorías de fisiología vocal anteriores al siglo XX están incompletas y, en muchos aspectos, son erróneas, el gran canto pudo florecer, incluso cuando algunas técnicas partían de conceptos científicos mal entendidos; sin embargo, queda claro que los métodos tradicionales de entonces funcionaron tal y como siguen funcionando en la actualidad. Al final de este ensayo llegaremos a la conclusión que estos métodos junto con la ciencia de producción de la voz, en lugar de oponerse, se complementan.-

En el canto, los sonidos deben mantenerse durante períodos relativamente largos, por lo que la respiración es sin duda el aspecto más importante de la técnica vocal. Aun cuando la respiración eficiente en el canto es un aspecto natural, muchos maestros han desarrollo elaborados métodos de la respiración y control de la respiración. Las dificultades reales surgen en la coordinación del aliento y la vocalización para alcanzar tanto libertad como control vocal.-

Puesto que el cuerpo del cantante hace las veces de instrumento musical, la postura es un aspecto de suma importancia. La cabeza debe conservarse recta pero sin rigidez, de manera que la espalda y el cuello

permanezcan extendidos por completo. El pecho debe mantenerse razonablemente alto, con los hombros relajados y los brazos sueltos libremente. La pelvis debe girarse ligeramente y el peso del cuerpo debe descansar sobre los talones. La actitud corporal debe ser la de una persona alerta para la acción. Esta postura exige un ligero movimiento de la parte baja del abdomen, sin embargo, se debe evitar toda tensión muscular. La respiración del cantante debe ser callada y profunda, permitiendo la expansión del tórax a la altura de las costillas bajas. En la inspiración el diafragma desciende y permite el alargamiento del tórax. Al momento de la exhalación, el esternón debe mantenerse en alto, técnica imprescindible para una vocalización correcta. La contracción de los músculos abdominales es retenida por los intercostales y el diafragma. Si el cantante toma aire suficiente y exhala produciendo un sonido de "f", sentirá como el movimiento gradual hacia arriba y hacia adentro se equilibra por las presiones internas." (Voz. Respiración. Pág.1520. Alison Latham. Diccionario) Este ensayo continúa en la entrada: "Voz, funcionamiento de la" en la presente obra.)

V.ad: *Aliento, Aspiración, Cesura (3ª.acep). Calderón (3ª.acep.), Fiato, Filar un sonido, Fraseo, Pausa de aliento, Voz, funcionamiento de la, Voz, portamento de la.*

Resurrección (Alfano, Franco). Ópera en cuatro actos. Libreto de Cesare Haunau basado en la novela homónima de Tolstoi. Estrenada en el Teatro Vittorio Emanuele de Turín el 30 de Noviembre de 1904.-

Después de una larga ausencia, el príncipe Dimitri vuelve a casa de su tía Sofía Ivanovna. Viene no sólo a celebrar las Pascuas con sus parientes, sino además, para volver a ver a la hermosa joven Katiuscha, huérfana y acogida por sus tíos como su hija. Katiuscha fue su compañera de juegos en su infancia y ahora, adulta, su enamorada. Por ello el reencuentro es apasionado, en especial para ella que se olvida del mundo en los brazos de su amado Dimitri.-

El encuentro con Dimitri ha traído las naturales consecuencias para Katiuscha. Ha quedado embarazada. Al darse cuenta de ello, la tía Sofía la ha expulsado de la casa. La joven huérfana desesperada trata de reunirse con Dimitri en la estación de ferrocarriles de donde éste partirá de vuelta a San Petersburgo. Cuando Dimitri llega a la estación va del brazo de otra mujer y no se percata de su presencia. Un empleado del ferrocarril impide que Katiuscha suba al tren en el que se va su amado.-

Después de la partida de Dimitri, Katiuscha ha ido descendiendo con rapidez en la escala social. Después de la muerte de su hijo y de toda suerte de humillaciones, su caída se detiene sólo en el fondo: en un prostíbulo. Allí es condenada a veinte años de trabajos forzados en Siberia, por un asesinato que ocurrió en él.-

Antes de su traslado, Dimitri se ha enterado de su destino y de la sentencia Viene a visitarla para subsanar de algún modo esas injusticias en que él ha tenido parte y le propone matrimonio. Katiuscha se niega, pues piensa que una prostituta como ella no puede aspirar a lo que antes era el sueño de su vida: esposa del príncipe Dimitri y prefiere sufrir, con sus compañeras de prisión, el calvario que supone Siberia.-

Aunque Dimitri trató de evitarlo por todos los medios, Katiuscha es enviada a un penal de Siberia. Hasta allá la sigue. Su deseo es compartir con ella el exilio. Pero es rechazado nuevamente. Katiuscha se ha enamorado de un preso político, Simenson. Con él ha experimentado paulatinamente su "resurrección" y con el cual va a casarse. En verdad, siempre ha amado y amará a Dimitri. Así se lo confiesa a si misma una vez más, mientras suenan las campanas de Pascua de Resurrección, tal como sonaron aquella noche de amor. En Siberia desarrollará su nueva vida al lado de Simenson y no en las tierras adonde ha regresado Dimitri a quien ha perdido para siempre

RETARDO: Prolongación de la nota de un acorde, sobre el acorde siguiente. Es lo contrario a "anticipación".(Su efecto es suspender la entrada de una o más notas integrante de este segundo acorde).

V.ad.: *Acorde, Anticipación, Apoyadura (2ª.acep.), Ornamento, Rubato (1ª.acep.) Prolongación, Suspensión*

retorno de Ulises a la patria, El (Monteverdi, Claudio). Ópera con un prólogo y cinco actos. Libreto de Giacomo Badoaro, basado en la Odisea de Homero. Estrenada en el Teatro San Casiano de Venecia en el mes de Febrero de 1641

Penélope espera con impaciencia la vuelta de Ulises de Troya, donde participó en la guerra. Se lamenta de la insistencia de sus pretendientes que luchan por obtener su mano.-

En el Olimpo, mientras tanto, varios dioses han convencido a Neptuno que permita a Ulises regresar a su patria. Al desembarcar, no sabe en que país se encuentra. Minerva se le aparece y le dice que está en Itaca, su patria. Le aconseja además, que se disfrace de mendigo y visite a su antiguo porquerizo Eumete. Este informa a Ulises de las intensiones de los pretendientes de Penélope.-

En el palacio, Penélope aguarda la vuelta de su marido tejiendo de día y destejiendo lo hecho de noche. Minerva ayuda a Ulises a llegar a su palacio.-

Entre tanto, Telémaco, hijo de Ulises que recién ha llegado de Grecia continental donde ha buscado sin resultados a su padre, comunica a su madre que el porquerizo le ha revelado la llegada de Ulises lo que Penélope no cree, como tampoco las noticias de su propio hijo quien le dice haberlo visto personalmente.-

Penélope para poner término al asedio de sus pretendientes los invita a una comida donde decidirá cual va a ser su marido. En la fiesta les

señala que será el vencedor quien logre tensar el arco de Ulises. Todos lo intentan pero fracasan, salvo el propio Ulises que, disfrazado, acudió a la comida y que con el mismo arco y flechas, mata a todos los comensales,-

Penélope no reconoce a Ulises, pues cree que las parcas le han dado poderes a ese hombre para tomar la figura y fisonomía de su marido. Euriclea que fue la nodriza de Ulises, le da explicaciones acerca de la cicatriz de éste dejada por una herida en su tobillo, causada cuando era un niño y que concuerda con la que exhibe éste. Además, Ulises le recuerda a Penélope la apariencia de la colcha de la cama nupcial que sólo él podía saber.-

Penélope termina convencida de que está en presencia de su marido en medio del júbilo de sus servidores.-

RETRETA: Toque militar de cornetas y tambores que ordena la retirada de las tropas al cuartel.-

Ej.: *Acto II de "Carmen" de Bizet donde la retreta pone fin al baile de Carmen y don José recién liberado.*

V.ad.: *Banda*

REVISIÓN: Forma de adaptación musical que consiste especialmente en ajustar la música de otro tiempo a orquestas de la época actual y, en la ópera, a las prácticas cantables del siglo XXI.

V.ad.: *Adaptación, Arreglo, Reducción, Transcripción (1ª.acep.)*

rey Roger, El (Szymanowski, Karol). Ópera en tres actos. Libreto del compositor y de Jaroslaw Iwaszkiewicz. Estrenada en la Ópera de Varsovia el 19 de Junio de 1926.-

Después de celebrar una misa en la catedral de Palermo, a la que asiste el rey Roger II de Sicilia, su esposa Roxana y el consejero árabe Edrisi, el arzobispo pide al rey la cárcel para un hereje, un hermosísimo joven, que predica proclamando una divinidad desconocida. Por su parte Roxana y Edrisi, a su vez solicitan al rey que no lo condene sin antes oír a ese Pastor.-

Traen al culpable para quien el pueblo pide la muerte. Interrogado por el rey, señala estar totalmente seguro de que él es Cristo. Ante tal blasfemia, los sacerdotes reaccionan indignados, no así Roxana y Edrisi que están impresionados por las respuestas y afirmaciones del Pastor. Por su parte, el rey Roger queda intrigado por su personalidad razón por la cual modifica la pena de muerte, a la que lo había condenado, por la de destierro. Termina finalmente por dejar la pena en suspenso, para resolver después de conversar a solas con él en el palacio, pues intuye que existe algo que atenta en contra de su propia seguridad.-

En el palacio, el rey habla de su inquietud con Edrisi. También lo hace con su esposa pero acerca de la frialdad existente entre ellos.-

Al poco rato le traen al hermoso pastor fuertemente encadenado que con expresiones heréticas, afirma que todos aquellos que lo sigan encontrarán la salvación. El rey

Roger lo amenaza con la pena con que antes fue condenado. Mientras Roxana interviene en su favor, la sala se llena de cortesanos. El rey, ante la violencia de las palabras del Pastor, lo hace nuevamente encadenar, pero éste sin mayor esfuerzo rompe las cadenas impresionando a los oyentes. Ante la invitación que les formula para que lo sigan, se van tras él, incluso Roxana y Edrisi, haciendo caso omiso a los ruegos del rey.-

El rey Roger se queda solo. Influido por las palabras del Pastor se quita las insignias reales y como peregrino marcha en busca de Roxana, de su consejero y del Pastor.-

Después de encontrarse con Edrisi, juntos van en busca de Roxana a la que luego encuentran entre las ruinas de un teatro griego. Roxana convence al rey que acepte las doctrinas predicadas por el Pastor, las que le traerán la solución de muchos de sus problemas. Convencido el rey, ayudado por Roxana encienden fuego ritual en el altar del Teatro. Allí aparece el Pastor transfigurado en el dios Dionisio, dios de la belleza, la sensualidad y de la libertad.-

Al levantarse el sol, entonan un himno en honor de Dionisio y Apolo.-

RIBATTUTA: **v.** Ribatura.

RIBATURA: (it. batir nuevamente) Ejercicio de cantantes, especialmente en la época barroca, que consistía en la repetición alternativa de una nota con su superior, aumentando progresivamente la velocidad con el objeto de familiarizarse con el "trino".-

V.ad.: *Ejercicio (1ª.acep.), Gorgeo, Trino*

Rigoletto (Verdi, Giuseppe). Ópera en tres actos. Libreto de Francesco María Piave basado en la obra de Victor Hugo: Le roi s'amuse. Estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia el 11 de Marzo de 1851.-

En la sala de baile de su palacio, el joven y agraciado duque de Mantua conversa con su amigo favorito Borsa y como siempre, el tema es el amor. (La aristocracia de Mantua del siglo XVI se caracterizaba por su disipación a tal punto, que la seducción se conceptuaba como un arte refinado). Le narra que hace meses persigue a una hermosa doncella que ve en la iglesia y que, de poseerla, hará pasar a un segundo plano las relaciones íntimas, que ha sostenido desde hace algún tiempo con la condesa de Ceprano, no obstante los celos del conde: su marido.-

Durante la fiesta el duque hace abiertamente el amor a la condesa. Dándose cuenta de ello, el conde interrumpe con su presencia la conversación de los amantes.-

Al ingresar al salón donde se lleva a cabo la fiesta, Rigoletto, jorobado, feísimo y bufón de la corte, ante las quejas del duque de que el conde de Ceprano le impide relacionarse con su esposa, le aconseja encarcelarlo o matarlo. Ceprano, que ha oído las palabras del bufón, jura vengarse de él puesto que sabe por su también

amigo Borsa, que Rigoletto tiene una amante a la que visita noche tras noche en un barrio apartado de la ciudad. Su conocimiento, lo pone de inmediato en noticia de los demás cortesanos que asisten a la fiesta.-

De pronto el festejo es interrumpido por el conde Monterone, persona de edad y uno de los pocos nobles respetables de Mantua quien, después de empujar a los guardias que lo llevaban a la cárcel, increpa duramente al duque de ser el causante de la deshonra de su hija, denunciando también a Rigoletto como cómplice de ello. El bufón se burla del anciano que exasperado maldice al bufón y al duque y es tan terrible la amenaza, que como padre de la ofendida les dirige, que todos los presentes quedan horrorizados.-

Terminada la fiesta, Rigoletto aturdido y contrariado por la terrible maldición, pues también tiene una hija que la corte ignora, marcha hacia su casa donde vive con Gilda, su hija. Toda la miseria de su vida lo invade, revelándose contra el oficio que desfigura su verdadero ser y contra los cortesanos a quienes desprecia.-

Mientras caminaba a su hogar perseguido por la maldición de Manterone, es interceptado por Saparafucile, un asesino a sueldo, que viene a ofrecerle sus servicios: el quitar del medio a toda clase de rivales. El bufón rechaza en parte su oferta; sin embargo, le señala, que no lo olvidará cuando lo necesite.-

Gilda, sale a su encuentro tan pronto llega a su casa. Nada sabe de la doble vida de su padre y viéndolo triste y pensativo, le formula varias preguntas. Rigoletto trata de evadirlas y sólo le recomienda, motivado por la maldición, que no salga a otro lugar que a la iglesia y cuando vaya, lo haga siempre acompañada, tal como se lo aconsejaba su difunta madre.-

Rigoletto después de haber ingresado a la casa, de inmediato llama a Giovanna, mujer encargada del cuidado de Gilda, a quien le recomienda encarecidamente que vele por el cuidado de la muchacha. Tan pronto Rigoletto abandona la casa, Giovanna le cuenta a Gilda que aquel joven que ha visto en la Iglesia, que no es otro que el duque, ronda la casa; le agrega, que es un estudiante de derecho muy pobre. Al retirarse a sus habitaciones, Giovanna, que ha sido sobornada, le deja abierta la puerta al duque. Pronto se encuentra Gilda en brazos del estudiante a quien le confiesa su amor y su alegría de volverlo a ver después de sus encuentros en el templo.-

Los ruidos de unos pasos provoca la huida del duque. Son sus cortesanos que han venido a raptar a la supuesta amante de Rigoletto para vengar, de este modo, las burlas del bufón. Horas después, Rigoletto, al volver de nuevo a su casa, se encuentra con los cortesanos quienes lo engañan manifestándole que vienen a raptar a la condesa Ceprano y, el bufón divertido, se une a ellos. Al igual que los cortesanos debe ponerse un antifaz para llevar a efecto el rapto,

pero éste le es colocado de tal modo que le tapan los ojos y los oídos. De este modo no se entera de que han puesto la escalera en el muro de su propia casa, ni que han entrado a ella y raptado a su hija. Cuando se quita la máscara, pues los raptores y su presa se han marchado, entra a su hogar y lleno de angustia descubre que le han robado a Gilda. En ese instante, recuerda la maldición de Monterone.-

El duque ha sabido del rapto de Gilda su nueva conquista. Está dispuesto a castigar severamente a los autores. En ese momento, entran a la sala del palacio los nobles y comentan con gracia el hecho, cuya víctima, creen, es la amante de Rigoletto. El duque se entera que es la misma joven con la que estuvo en la tarde del día anterior y, ante la sorpresa general de los presentes, sale de inmediato en su búsqueda.-
Entretanto Rigoletto ronda desesperado por la sala soportando las burlas de los nobles. Sólo le preocupa saber que lo que le ha ocurrido a su hija. Cuando se entera, por los comentarios, que se encuentra junto al duque, no puede contenerse y lucha por forzar su paso a las habitaciones vecinas donde sospecha la presencia de Gilda. Una puerta se abre y Gilda, llorando, cae en brazos de su padre. Al ver el triste espectáculo, los cortesanos se retiran. Gilda le cuenta la historia de su amor hacia el joven desconocido a quien no cree implicado en el rapto.-
En el momento en que ambos se retiran del palacio, los guardias llevan hacia el cadalso al conde de Monterone. Este se detiene ante una estatua del duque lamentando que su maldición no se haya cumplido y sigan sin vengarse los hechos que ha denunciado. "No" grita el bufón, que lo ha escuchado, "habrá venganza".-

En una calle de las afueras de la ciudad y a orillas del río, se encuentra la casa de Sparafucile. Es de noche. Llegan a ella Gilda y Rigoletto. Este ha ganado para su causa al asesino a sueldo. El bufón desea convencer a su hija de la baja calidad moral del duque, al que Gilda continúa amando y liberando de culpa en el rapto. Le hace ver como el duque entra a la casa de Sparafucile y se pone a galantear a Magdalena, hermana de éste, que Sparafucile emplea como cebo para atraer a visitantes.-
Rigoletto cree que su hija, con lo que ha visto y oído, se encuentra curada de su amor. Por ello, le ordena que regrese a su casa y vestida de hombre viaje a Verona adonde pronto la seguirá. Abona a Scarafucile la mitad de la suma convenida por la muerte del duque y la otra mitad la pagará, cuando se le exhiba el cadáver.-
Una furiosa tormenta que se ha levantado obliga al duque pernoctar en la casa del asesino, no obstante, que Magdalena, que se ha enamorado de éste, le pide que se vaya. En medio de la furiosa lluvia vuelve Gilda a la casa de Sparafucile, pues su amor por el duque puede más que las órdenes de su padre. Oye la conversación entre Sparafucile y

su hermana la que le propone que, para salvar al duque, mate a Rigoletto. El asesino lo rechaza, pero ante la insistencia de su hermana acuerdan que si llegase un viajante, éste sería la víctima, engañando así al bufón.-

Gilda decide sacrificarse por su amor. Golpea la puerta y recibe la puñalada asesina.-

A medianoche llega Rigoletto contento. Su venganza ha sido cumplida. En la oscuridad Sparafucile le entrega un pesado saco. El a su vez, paga el saldo del dinero adeudado. Cuando se presta a lanzar el saco al río escucha una alegre melodía cantada por el duque.-

Desesperado Rigoletto abre la bolsa. Con horror reconoce a su propia hija. Está aun con vida, pero muere al instante en brazos de su padre. Este, recordando una vez más la maldición de Monterone, se desploma sobre el cadáver de su hija.-

Rimski-Kórsakov, Nicolai: Compositor ruso (1844-1908). Vivió hasta los doce años de edad en las tierras de su padre, aristócrata de antiguo linaje, ubicadas en Rusia septentrional, donde conoció las canciones tradicionales de su pueblo. A pesar de sus grandes condiciones musicales, - a los seis años recibió sus primeras lecciones de piano y a los nueve compuso su primera obra,- sus padres, siguiendo las tradiciones de la aristocracia, lo destinaron a la carrera militar. Ingresó a la Academia Naval de San Petersburgo; sin embargo, su educación musical no fue descuidada del todo, pues continuó sus estudios en sus horas libres.-

En 1861, conoció a Balakirev y gracias a él, se hizo familiar con un grupo de jóvenes músicos, que se agrupaban en torno a éste, para promover el nacionalismo musical ruso y que conformaron lo que más tarde se llamó el grupo de los cinco. Fueron ellos, Cui, Musorgski, Borodin, Rimski-Kórsakov y Balakirev. Este acontecimiento, decidió la orientación definitiva de su vida, ya que después, de un crucero por tres años alrededor del mundo, que realizó como aspirante a oficial de la Armada, abandonó la Marina. Durante ese viaje compuso la "Sinfonía en Mi Menor", que tuvo gran acogida en San Petersburgo. Esta obra y otras que le siguen, significó que fuera nombrado profesor de Composición en el Conservatorio de San Petersburgo. Consciente de sus deficiencias, se obliga a estudiar en profundidad contrapunto, armonía e instrumentación, convirtiéndose, gracias a ello, en el músico ruso mejor formado de su generación. Su nombramiento como inspector musical de la flota del zar, le evita abandonar del todo la Marina.-

De 1883 a 1890, sucedió a Balakirev como director de Conciertos de la Escuela Gratuita de Música, fundada por éste y alterna también con él en la dirección de la Orquesta de la Corte. En ese mismo lapso, se presenta en diversas capitales europeas como director de orquesta.-

De 1871, hasta su muerte, fue profesor en el Conservatorio de San

Petersburgo, después de haber sido suspendido por dos años de su cargo, en 1905, por haber publicado una carta en la que reclamaba la ingerencia de los poderes públicos en la administración del Conservatorio.-

Se ha criticado a Rimski-Kórsakov, sus intervenciones en obras ajenas – dado que con su instrucción musical se transformó en intérprete, por así decirlo, de los compositores,– en las que no siempre estuvo acertado. Sin embargo, es necesario reconocer que, de no haber sido así, no se habría conocido, o tal vez mucho más tarde, a "*Boris Goudonov*" y "*Khovantchina"* de Musorgski y lo mismo cabe decir de "*El príncipe Igor"* de Borodin".-

En todo caso, le cabe el honor de haber sido el primero en escribir una sinfonía rusa, la que junto a otras dos, pese no haber tenido una gran aceptación, si la tuvieron sus grandes oberturas o suites sinfónicas donde están presente la música tradicional rusa y los elementos nacionalistas; tales por ejemplo como *La gran pascua rusa* y *Scheherezade*. En sus óperas, lleva a cabo una íntima fusión entre las técnicas occidentales y la inspiración rusa formada por leyendas populares, temas nacionales, antiguas músicas eclesiásticas, escalas orientales, etc. Llama la atención, en la generalidad de ellas, el virtuosismo oriental, su generosidad en la invención de las melodías y el empleo de una gran variedad tímbrica.-

Rinaldo (Händel, Georg Friedrich). Ópera en tres actos. Libreto de Giacomo Rossi basado en la obra de Tasso: Jerusalem liberada. Estrenada en Londres en el King's Theatre de Hymarket, (Londres) el 24 de Febrero de 1711.-

Durante la Primera Cruzada, el ejército cristiano al mando de Godofredo, sitia Jerusalén ocupada por los sarracenos. Este, ante la imposibilidad de lograr la victoria en un corto plazo, pide ayuda a Rinaldo, caballero templario, que ama a Almirena, hija de Godofredo y le ofrece, como premio de la victoria, la mano de ésta.-

Argante, rey musulmán de Jerusalén, solicita una tregua para parlamentar con Godofredo. En realidad pretende ganar tiempo para que la maga Armida, por medio de sus poderes mágicos, salve a Jerusalén del asedio cristiano. Logra su propósito y la hechicera llega a la ciudad sitiada. Señala que la solución, que ella misma se encargará de realizar, es atraer a Rinaldo al lado de los musulmanes.-

En un idílico paraje se encuentra Rinaldo con Almirena y mientras renuevan sus votos de amor, Armida los separa llevándose consigo a Almirena. Al intentar defenderla Rinaldo no logra su intento. Es acosado por una nube repleta de monstruos. Las congojas de éste, son alejadas por Godofredo y Eustazio, que al poco rato llegan a su lado. Le sugieren que, el único remedio para recuperar a su amada, es vencer

en la lucha emprendida contra los sarracenos.-

Junto a un barco varado nadan dos sirenas. Allí, Eustazio, que se ha adelantado, anuncia a Godofredo y Rinaldo que se encuentran cercanos de Jerusalén, donde reside Argante, su rey. Desde la barca Armida invita a Rinaldo a subir, pues en ella se encuentra Almirena. Este desoyendo a sus amigos, sube al barco que inmediato se pone en movimiento llevándolo al bando de los musulmanes.-

En el palacio de Armina, Almirena se lamenta de su suerte rechazando las declaraciones de amor de Argante, que se ha enamorado de ella. Sólo le pide que la deje en libertad. Mientras tanto Rinaldo exige de Armida la devolución de Almirena. Armida se ha enamorado del héroe. Para conquistarlo toma la apariencia de Almirena. Rinaldo, sin haberse percatado del cambio, ve a su amada y al querer abrazarla, Armida recobra su aspecto, razón por la cual la abandona. Convertida Armida en Almirena, es sorprendida por Argante que le ratifica sus sentimientos amorosos y le ofrece se fugue con él. Armida recupera su verdadera forma y llena de odio lo tilda de traidor. Cuando Argante confiesa que se ha enamorado de Almirena, Armida le quita su apoyo.-

Entre tanto, Godofredo y Eustrazio han llegado a la cueva donde vive el mago cristiano. Al saber de su viaje tras Rinaldo, les señala que con sólo su valor no podrán derrotar a Armida por lo que les da para la lucha sendas lanzas mágicas. Cuando ingresan al jardín del palacio de Armida, y ésta les pregunta acerca de cómo han llegado hasta allí, transforman, con un toque de sus lanzas mágicas, el jardín en un desierto en cuyo fondo se ve Jerusalén.

A la ciudad asediada llega Armida, quien hace las paces con Argante decidiendo luchar unidos contra los cristianos. No obstante sus artes mágicas, las lanzas pueden más que éstas, siendo derrotado el ejército sarraceno. Durante la batalla, Rinaldo toma prisionero a Argante y por su parte, Eustazio y Almirena capturan a Armida cuando trataba de huir. Mientras Rinaldo y Almirena se abrazan, igual lo hacen Argante con Arminda quienes se han convertido al catolicismo. Ha triunfado el amor.-

RINFORZANDO: (it. fortalecer): Crescendo repentino, breve pero fuerte, del volumen del sonido sobre una o varias notas o de un acorde.-
V.ad.: Crescendo, Denominaciones dinámicas, Final, Ornamento, Sforzato, Volumen.

RIPETIZIONE: *(it.)* Repetición, ensayo.

RIPIENO: (it. lleno) *v.* Bajo continuo. Tutti.

RIPRESA: (it. reposición): En la ópera del siglo XVII: repetición o estribillo de una parte de ella.-
V.ad.: Encora, Bis, Repetición, Ritornello

RITARDANDO: (it. atrasando, retardando) Haciéndose el ritmo más lento.-

V.ad.: Allargando, Calando, Denominaciones dinámicas, Estinto, Morendo, Perdendosi.

RITARDO, (RETARDO): Ornamento que consiste en retrasar la emisión de una o varias notas de un acorde, la que es sustituida momentáneamente por la prolongación de una nota vecina del acorde anterior.-
V.ad.: *Apoggiatura*

RITENUTO: (it. Retenido, descuento) Disminución momentáneo del movimiento.-
V.ad.: *Denominaciones dinámicas, Ritardando*

RITMO: **1.** "Expresión de tiempo musical, en concordancia con el tiempo psicológico y sin medida común con el tiempo del reloj" (Vincent d'Indy). **2.** Aspecto de la música que se vincula, no con el tono, sino con la distribución de las notas en el tempo y su acentuación.-
El ritmo es, junto con la armonía, uno de los elementos más importantes de la música en cuanto gobierna y regula su desarrollo. Ritmo es la relación de duración de los varios sonidos.
V.ad.: *Acento, Balada, Compás (2ª. acep.), Marcha, Matiz, Polirritmo, Prosodia, Ritmo, Rubato (2ª.acep.), Síncopa, Sprezzatura.*

RITORNELLO: (it. retorno, pequeña vuelta): **1.**Texto musical que se repite inalterado entre las estrofas de un aria. (Puede preceder, intercalarse o terminar un número cantado); **2.** Parte del aria de una ópera que repite el comienzo de la misma; **3.** Pasaje musical usado como intermedio o preludio de una ópera; 4. Breve pasaje instrumental que ocurre al final de un aria y que frecuentemente ha sido expresado al principio y, en algunos casos, repetido varias veces en su transcurso.-
V.ad.: *Aria con instrumento obligado, Balada (2ª.acep), Couplet, Da Capo, Estribillo, Estrófica, Passacaglia, Secuencia (1ª.acep.), Sinfonía.*

ROCOCÓ: (fr. rocaille: pedregal): Estilo artístico derivado de la suntuosidad de la arquitectura de Versalles a finales del siglo XVII que se expresa en la decoración ligera y ornamentada, especialmente en forma de volutas, conchas, etc., y en que el énfasis en la elegancia y refinamiento sustituyen las estructuras firmes del barroco. En música, se corresponde con el estilo galante.-
V.ad.: *Barroco, Galant*

ROL: **v.** Papel.

ROL TRAVESTI: **v.** Travesti.

ROMANCE: v. Romanza

ROMANTICISMO: Término que alude a un conjunto de rasgos artísticos discernibles en la literatura europea hacia fines del siglo XVIII y tomado para describir, en musica un supuesto perfil similar, principalmente en el siglo XIX. Uno de sus aspectos literarios es el de remontarse a la edad Media, otro, es el cultivo de lo sobrenatural.-
La principal implicancia musical es que el compositor está más preocupado de la descripción vivida de un estado emocional - a menudo vinculado con una narración o con

otro elemento extramusical – que con la creación de estructuras estéticamente agradables; estructuras que deben ser no sólo el resultado sino la meta de cualquier método exitoso de composición. El intento de más y mayor subjetividad llevó a la tendencia de poner especial énfasis en la evocación de sentimientos y emociones extremas y a la expansión de recursos musicales con ese fin.-

La ópera romántica siguió estas ideas, adoptando la regla de oro del romanticismo literario y teatral, basadas en la sublimidad del sentimiento amoroso tan elevado, que no puede ser vivido en este mundo ni por supuesto consumarse físicamente y, como consecuencia, debe quedar reservado para el "más allá". Por eso en los dramas románticos, el amor equivale a una sentencia de muerte para al menos uno de los protagonistas de ese amor ya que, ese sentimiento superior sólo se puede vivir en el otro mundo; de ahí, la serie de amores imposibles que plantean las óperas italianas y francesas y, con una variante destacada, las alemanas con un final trágico. Su reacción fue la ópera de rescate.-

V.ad: *Ópera de rescate, Post romanticismo*

ROMANZA: **1.** Aria breve sobre el cual se canta un pequeño poema llamado "romance"; de carácter amoroso y que implica, a menudo, una cualidad de intimidad y ternura; **2.** Aria principal y más efectista de una ópera; **3**. Todo fragmento importante ejecutado a "sólo" por el cantante; **4.** Breve composición instrumental casi siempre con carácter lírico; **5.** Canción narrativa, por lo general, de contenido galante.-

El "romance" es un breve poema de varias estrofas, cuyo asunto es amoroso y a menudo trágico. Su estilo es simple, conmovedor, sin adornos y tiene solamente un pequeño acompañamiento musical.-

La romanza, composición para el canto del romance, nació en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII y se caracteriza, y a su vez se diferencia de otras composiciones de las cuales proviene, tales como la Chanson, L'ariette, etc., por su carácter patético y sentimental.

Existen diversas clases de romanzas que reciben su nombre de la clase de composición a la cual están destinadas: romanzas de cámara, romanzas para violín, para piano y orquesta, etc.

La romanza de ópera corresponde al aria y tiene las mismas funciones, pero con características patéticas características del siglo XIX.-

Ej.: *(1ª.acep.) Je crois entendre encore. Acto I de "Los pescadores de perlas" de Bizet; Ambo nati in questa valle. Acto I de "Linda de Chamounix" de Donizetti; (2ª. acep.) Celeste Aída. Acto I de "Aida" de Verdi. Deserto in terra. Acto I de "El trovador" de Verdi; Ma se me forza perderti. Acto III de "Un baile de máscaras" de Verdi. (5ª.acep) Che gelida manina y Mi chiamano Mimi, ambas del Acto I de "La Bohème" de Puccini*

V.ad: *Aria de mezzo carattere, Can-*

ción (3ª.acep.), Idilio, Nocturno (4ª. acep.), Raconto., Solo (2ª.acep.)

ROMANCE: v. Romanza

RONDÓ: (fr. rondeau) **1.** Pieza lírica musical en que el tema principal, denominado precisamente "rondó", queda inalterable al repetirse después, a intervalos fijos, las otras frases denominadas estrofas, coplas o couplets; **2.** Forma instrumental análoga a la indicada en la primera acepción, combinada con la del movimiento de forma sonata.-

No existe un esquema determinado en el rondó: un motivo es repetido periódicamente en forma idéntica, o con muy pequeñas modificaciones, hasta la conclusión e intercalando diferentes temas. Se le confiere de este modo a la composición una estructura circular, de ahí su nombre de "rondó".-

Ej. *(1ª.acep.) Perché turbar la calma di questo cor (Tancredi) Acto II de "Tancredi" ; Pensa alla patria (Isabella, Tadeo, Lindoro y coro) Acto II de "La italiana en Argel", Ambas óperas de Rossini.*

V.ad.: *Estribillo.*

ROSALÍA: Nombre despectivo dado a la "secuencia" con motivo del abuso que de ellas se hacía a partir del siglo XVIII.

Rossini, Giocchino: Compositor italiano (1792-1868). Hijo de músicos: su padre trompetista municipal y su madre, excelente cantante de óperas. Rossini, comienza su vida más o menos abandonado, pues sus padres, por sus actividades musicales, estaban continuamente en giras. Un protector, le permitió ingresar al Liceo Musicale de Bolonia, donde obtuvo una muy buena educación musical.-

En 1810, estrenó su primera obra operística: la farza "*La cambiale di matrimonio".* Tras una breve etapa de éxitos con otras farsas, obtuvo triunfos con la ópera bufa "*La piedra del paragone"* (1812) y especialmente con "*Tancredi*" (1813), culminando éstos con la ópera bufa "*L'italiana in Algeri"* (1813) con lo que terminó el año como el compositor de mayor prestigio en Italia. Durante toda una época, Europa no tuvo otro ídolo que Rossini quien estrena su obra maestra "*El barbero de Sevilla*" y también otras de desigual fortuna.-

Instalado en París desde 1823, Rossini compuso por término medio dos o tres óperas al año, entre las cuales se encuentran tres de las de mejor resultado: "*Otello"* y "*Guillermo Tell" y "La Cenicienta".* Aunque estaba destinado a una larga vida de compositor, después de esta última ópera, a los cuarenta años, abandona su carrera y se condena al silencio durante los últimos treinta y seis años de su vida; silencio roto, sólo por algunas composiciones, entre ellas "Stabat Mater" (1832). Vivió sus últimos treinta y seis años, a expensas de sus rentas.-

El buen humor de Rossini, anima toda su obra y sus óperas. Salvo muy pocas, son el equivalente musical de este sentido. Su costumbre de copiar textualmente arias enteras

de sus óperas anteriores y traspasarlas a las que en ese momento estaba escribiendo, necesariamente la falta de unidad a su obra; sin embargo, este autoplagio, por así llamarlo, quizás fuese también expresión de su humor, al otorgarle el placer a su público de oír nuevamente sus arias favoritas. Es verdad que el deseo de alargar y el exceso de sensualidad le restan profundidad, pero también es cierto, que la espontaneidad de su creación, su riqueza y fluidez melódica, su brillantez y colorido comunican a sus composiciones una irresistible vivacidad en medio de un agil parlamento. Salvo en "*Guillermo Tell*", cambia de estilo sin perder, en todo caso, la fluidez melódica italiana.-

El estilo de Rossini es el del Bel canto ornamentado, propio del siglo XVIII, con una gran influencia de Mozart y de Haydn; estilo, que antepone a cualquier otra circunstancia, la belleza de la emisión de la voz, con todos sus ornamentos, única forma de sugerir y nunca expresar, las emociones.-

Rossini es el continuador de Mozart, cuando la escuela napolitana languidecía y también, eslabón o puente con la Gran-ópera francesa, cuyos autores recibieron de él una extraordinaria influencia.-

Rota, Nino: Compositor italiano (1911-1979*)*. Fue admitido a los doce años en el Conservatorio de Milán. Estudió más tarde con Pizzetti y Casella en Roma y con Fritz Reiner en Filadefia, EEUU Fue profesor de Teoría en el Conservatorio de Tarento y director del Conservatorio de Bari.-

A fines de la II Guerra Mundial, compuso la ópera "*Il capello di paglia di Firenze" (*1955), de carácter popular, llena de humor, con música desenfadada y parodias de la ópera italiana de compositores tales como Rossini, Bellini, Donizetti y otros, la que le dio gran popularidad. No tuvieron igual éxito sus otras dos óperas: "*La notte d'un nevrastenico"* (1959) y "*Aladino e la lampada mágica*" (1968). Sin embargo, obtuvo fama y notoriedad como compositor de música para películas como *La strada* (1954). *Le notti di Cabiria* (1957) y otras.-

Fue además, compositor de ballets, obras corales, sinfonías y conciertos para diversos instrumentos.-

ROULADE: (fr. voltereta) **1.** Pasaje de virtuosismo en el canto en sentido descendente realizado sobre todo en las arias y que consiste en cantar una nota, sostenerla y luego descender hasta la resolución de la frase; **2.** Ornamento en las arias, consistente en notas de paso rápidas cantadas entre dos notas melódica; **3.** Melisma vocal; **4.** Adorno trinado o tremolado; **5.** Melodía muy prolongada.

V.ad.: *Cascada, Melisma, Ornamento, Trémolo, Trino*

Rousseau, Jean-Jacques: Filósofo, Escritor y compositor francés (1712-1778). No pretendemos presentar una reseña biográfica de Rousseau en cuanto a filósofo y escritor, sino

sólo como músico operático, razón de este libro.-

Tuvo este filósofo y compositor sus primeras relaciones con la música en Turín, (1728), escuchándola de algunos virtuosos en la capital musical de Cerdeña. Más tarde en 1729, año en que entró a formar parte del coro de San Pedro de Annecy, tomó lecciones de música, bastante limitadas por lo demás. Estos fueron, al parecer, sus únicos conocimientos musicales, a los que se vio obligado a recurrir para ayudarse económicamente, pues tuvo que dar lecciones de música como profesor privado en Lausana, Neuchâtel y en Chambéry.-

Estuvo en Venecia, como attaché del embajador de Francia (1743-1744), donde se apasionó con la ópera italiana. Vuelto a París, en un estilo que buscaba imitar al italiano, dio término a la ópera "*Les Muses galantes*" que había comenzado a componer antes de su estadía en Italia; ópera que por hostilidad, especialmente de Rameau, fue representada en forma privada (1747). Igual suerte ocurrió con un arreglo de "*La reina de Navarra*", ópera de Voltaire. Mientras tanto a pedido de Diderot y d'Alembert, escribe artículos sobre música para L'Encyclópedie, los que revisados, formaron más tarde, la base de su Dictionnaire de musique.-

En 1753, escribe la ópera "*Le Devil de village*" *(El adivino del pueblo)* con la finalidad de demostrar como podía la opéra-comique asociarse al género bufo italiano. Esta ópera fue presentada con enorme éxito en el Teatro de la Corte de Fontainebleau, éxito que se confirmó en la representación pública en el llamado actualmente Teatro de la Ópera de París. Esta obra, ejerció una profunda influencia en la música operática francesa al favorecer el nacimiento de la "opéra-comique". Se siguió representando esta ópera con singular éxito, durante más de sesenta años, no obstante no poseer ningún mérito especial. La representación de esta obra coincidió con la llamada guerra de los bufones, una polémica que enfrentó a los partidarios de la música italiana con los defensores de la ópera francesa. Seguramente, los antagonistas se habrían conformado con un empate de honor, si Rousseau no hubiere intervenido con violencia a favor de la ópera italiana, anatematizando a los mejores músicos del bando contrario como Rameau, entre otros, al parecer cobrándose revancha por la hostilidad de éste a su ópera "*Les Muses galantes*".-

En Lyon en 1770, presentó triunfalmente su última obra vocal: la escena lírica "*Pygmalion*". Falleció, antes de terminar la composición de su ópera "*Daphnis et Chloé*"

RUBATO: (it. tiempo robado.) **1.** Ligero retardo o adelanto en el ataque de ciertas notas por el cantante sin que el movimiento de la orquesta se modifique; **2.** Variación del ritmo de una o de varias notas mediante breves aceleraciones o retrasos.

Su objeto es intensificar la expresión de la frase. Frecuentemente se

usa para sostener una nota aguda o variar una melodía durante su repetición.-
V.ad.: *Ataque (1ª. acep.) Colla parte, Ornamento, Retardo, Ritmo, Sprezzatura, Suspensión.*

RUIDO: Sonido ininteligible.

ruiseñor, El (Stravinsky Igor). Ópera en tres actos. Argumento del compositor y de S. Mitusoff basado en el cuento homónimo de C. Anderson. Estrenada en Rusia en 1914. (faltan mayores antecedentes).-

El emperador de China, bajo severas penas, ha ordenado a sus cortesanos traerle el ruiseñor que canta a orillas del mar, cerca de su palacio. Como los intentos de los palaciegos fracasan, recurren a la ayuda de la pequeña cocinera, ya que ella sabe, y se los dice, el lugar donde todas las noches éste canta para ella y para un joven pescador. La joven cocinera lleva a los cortesanos a verlo, los que quedan sorprendidos de su apariencia insignificante. Para satisfacer la petición de la cocinera, el ruiseñor acepta seguirla y se deja llevar al castillo posado en su mano.-
En el palacio del emperador, el ruiseñor es presentado con gran pompa. Todos se agolpan alrededor de la humilde cocinera para oírlo cantar. Y canta maravillosamente. Toda la corte está encantada. El emperador quiere recompensarlo con largueza. El ruiseñor nada desea. Como premio le basta la lágrima que vio brillar en los ojos de su majestad.-
Al día siguiente, los embajadores del emperador de Japón traen de regalo al de China un ruiseñor artificial que canta extraordinariamente bien. Todos los cortesanos quedan extasiados ante esta maravilla. Mientras tanto el ruiseñor verdadero ha desaparecido; se ha ido a sus bosques. El emperador indignado por esta falta de respeto lo destierra para siempre del país y hace al ruiseñor artificial objeto de grandes honores.-
Al tiempo el emperador se encuentra gravemente enfermo. Está postrado en su dormitorio. A su cabecera se halla la muerte quien se ha puesto la corona imperial y tiene en sus manos la espada y la bandera de la guerra. Por su habitación, desfilan ante el emperador sus buenos actos. Los malos, se han transformado en fantasmas y engendros que elevan sus voces. De un repente se escucha desde afuera de la habitación una hermosísima canción: es el ruiseñor verdadero que viene a cantarle. Y canta tan maravillosamente que hasta la muerte lo escucha y va devolviéndole al emperador, una en una, la corona, la espada y la bandera de guerra. A la mañana siguiente la muerte desaparece de tal forma que, cuando los cortesanos llegan a preguntarle por su salud, éste se levanta de su cama tranquilamente y les da los buenos días.-

Es el deseo del emperador recompensar al ruiseñor Este nuevamente, nada quiere. No obstante, se compromete a venir cada noche a su ventana a cantarle para espantar a

la muerte. A lo lejos se escucha la voz del joven pescador que lo alaba, pues con la belleza de su canto, es el único que ha conquistado hasta la muerte.-

RUPTURA: Cambio en la cualidad tonal que se encuentra en algunas voces e instrumentos de viento al pasar por diferentes registros.-
V.ad.: *Voz, registro de la.*

S

SACRA RAPPRESENTAZIONE: Drama religioso presentado en Italia durante los siglos XV y XVI acompañado con música. Fue antecedente de la ópera y del oratorio.
V.ad.: *Azione sacra, Rappresentazione profana*

Safo (Pacini, Giovanni). Ópera en tres actos. Libreto de Salvatore Cammarano basado en la leyenda de la poetisa griega del mismo nombre. Estrenada en el Teatro San Carlos de Nápoles, el 29 de Noviembre de 1840.-

Durante los juegos poéticos celebrados en el Circo Olímpico de la XLII Olimpíada en Grecia, los asistentes aplauden y vivan a la poetisa Safo con motivo de haber manifestado su total rechazo al "salto leucádico", (Esta ceremonia que consistía en saltar desde un alto acantilado al mar y se practicaba en el templo consagrado a Apolo. Los sobrevivientes, que eran poquísimos, se suponían curados de sus males de amor.). Su gran sacerdote Alcandro, no obstante que ha tenido que huir de la gente indignada por el relato de la poetiza, guarda a Safo un sentimiento que está entre el amor y el odio.-

Alcandro se encuentra a la salida del templo con el jefe de los augures, Ippia, a quien relata los hechos quejándose además, de que la poetiza será coronada por Alceo, el famoso poeta.-

Luego, después de despedirse de Ippias, se reúne Alcandro con Faone, que está próximo de casarse con su hija Climene y, que tiempo atrás también estuvo enamorado de Safo, a quien también le comenta lo ocurrido en el templo.-

A la casa de Alcandro, donde se encuentran realizando los preparativos de la boda entre Faone y Climene, llega Safo en busca de Alcandro para que la ayude a ofrecer sacrificios a Apolo, con el fin de ser perdonada por los ataques hechos al "salto leucádico". Climene la acoge cariñosamente a pesar de que conoce del enamoramiento de su prometido con Safo y además la compadece, porque lo ha estado buscando sin éxito, por las costas de Grecia. Al saber la poetisa que Climene, se casará momentos más tarde, le ofrece improvisar algunos versos durante la boda.-

Terminada la ceremonia nupcial llega Safo a cumplir con su ofrecimiento, pero queda dolorosamente sorprendida al ver que es Faone, el amante que por tanto tiempo ha buscado, es quien acaba de casarse con Climene. Este no reacciona.

Pero las voces de Safo traen extrañas remembranzas en Alcandro que ha oficiado la boda; sólo se limita a ordenarle, que respete el templo, pues el matrimonio no puede ya dejarse sin efecto. Safo indignada derriba el altar de un empujón, por los que es detenida por blasfema y sacrílega.-

Safo ha sido presentada ante Alcandro, Ippias y demás sacerdotes. Se halla también presente Lisímaco. La poetisa se ha arrepentido y se declara dispuesta a sufrir el castigo correspondiente. Pide para ella la sanción de realizar el terrible "salto leucádico" sabiendo que sus posibilidades de sobrevivir sin mínimas. El oráculo consultado por los augures da una respuesta positiva a la petición de Safo. Preguntada la poetisa por su nombre y filiación, el anciano Lisímaco interviene señalando que es falso que se llame Safo y que sea nacida en Lesbos. Se trata, expresa, de una muchachita que él recogió del mar hace más o menos veinte años. Alcandro, muy nervioso, pregunta a Lisímaco si vio un medallón que llevaba la niña. Safo lo muestra expresando que jamás se ha separado de él; lo que hace evidente de que ella es la hija que perdió y que, por lo tanto, es hermana de Climene. Los tres se abrazan con alegría por el encuentro y, cuando Alcandro realiza gestiones para liberar a su hija de la pena impuesta, se le recuerda que él como interesado no puede intervenir y que **el** dios Apolo no consiente en condonar la pena, según lo declaran los augures.-

Safo hace saber que no desea escapar a su destino. Se lanza al vacío y a la muerte.-

SAINETE: **1.** Pequeñas óperas cómicas de un acto, de carácter popular que normalmente se intercalaban en obras más grandes y largas; **2.** Comedia cómica cantada. (Se presentaba generalmente en los intermedios musicales); **3.** Comedia española, de fines del siglo XVIII. (Su argumento retrataba escenas de la vida cotidiana. Incluía números musicales).-

El argumento suele estructurarse en torno a una situación única, apta para atraer la atención del público provocando se hilaridad. Su fin último era amenizar una obra de larga extensión. Es la derivación del entremés.

V.ad.: *Comedia, Buffoneria musicale, Entremés, Farsa*

Saint-Saëns, Camille: Compositor francés (1835-1921). Desde muy pequeño y gracias a la educación de su madre, viuda y aficionada a la música, aprendió a tocar piano. Fue un niño prodigio que a las nueve años de edad dio un concierto público en la Sala Pleyel de París.-

En el Conservatorio de París, donde ingresó, estudió piano, órgano y composición. Fue un alumno brillante; sin embargo, fracasó en su presentación al Premio de Roma, fracaso que se repitió en una segunda tentativa que hizo doce años más tarde. Poco tiempo después fue designado organista en las iglesias Saint-Merri, primero y de la Made-

leine después, sin abandonar su actividad como pianista. Fue designado profesor de piano en la Escuela de Niedermeyer a la muerte de éste. En aquellos años era un famoso creador de música sinfónica. Compuso su ópera más exitosa: "*Sansón y Dalila*" que aun forma parte del repertorio operático actual, pues, otras de sus obras, no se representan nunca o lo han hecho en contadas ocasiones.-

Saint-Saëns ha sido, al margen de su producción lírica, un valor de suma importancia en la música francesa. Sus conciertos para piano y orquesta, sus sinfonías y otras tales como " La Danza macabra" o "El carnaval de los animales", son prueba de ello.-

Sus composiciones siguen la tradición clásica en cuanto a plan, claridad y equilibrio, lo que se demuestra en "*Sansón y Dalila",* especialmente en la escena coral del primer acto.-

Recibe la influencia de Wagner, no obstante era partidario de una música nacional francesa, y se acerca a Mozart en la instrumentación, al conceder mayor importancia y primacía a las cuerdas. A más de lo anterior, cabe destacar que Saint-Saëns demuestra, en sus óperas, su maestría en los efectos coreográficos y escenográficos sin olvidarse del gusto de los espectadores.-

Salieri, Antonio: Compositor italiano (1750-1825). En su niñez aprendió a tocar violín con su hermano Francisco y clave con el organista de Legnano, lugar donde nació. A los quince años de edad se trasladó a Venecia donde ingresó al coro de la Catedral de San Marcos, estudiando al mismo tiempo armonía.-

Recomendado al maestro de capilla de Viena, Gassmann, se lo llevó consigo a esa ciudad donde continuó sus estudios musicales. Estudió allí, también latín, alemán y francés. Compuso en Viena su primera ópera: "*Le donne letterate*" (1770) que tuvo una muy buena acogida y luego en 1773 "*La locandiera*". Estos éxitos le significaron que fuera designado maestro de capilla a la muerte de su protector Gassmann. Tiempo después y luego de estrenar "*L'amore inocente", "Don Chisciotte"* y "*Armina",* su ópera "*Europa riconoscinta*" fue elegida para la inauguración del Teatro Scala de Milán.-

En los años siguientes, sólo rivalizó con Mozart en la corte de Viena. Además estudió, la obra y el estilo de Gluck bajo la guía de éste y fue, gracias a su apoyo, que representó en París la ópera:" *Les Danaides".*-

Con los últimos años del siglo XVIII su genio y fama se fueron apagando. Sin embargo, estrenó todavía la ópera "*Falstaff ossia le tre burle"* que fue, entre todas las suyas, la más representada.-

En los últimos meses de su vida perdió la razón, seguramente a causa de su edad y se autoacusó de haber envenenado a Mozart, dando origen a una leyenda que los investigadores modernos han declarado falsa.-

Aunque profesor y maestro de varios compositores de ópera, entre los que se encuentran Beethoven

y Schubert, su falta de creatividad atentaron en su contra para formar escuela. Sus óperas están influidas por Gluck, especialmente por su reforma; su tratamiento de las voces no se distingue de la práctica de la época, aunque no emplea los excesos virtuosos de otros compositores, la orquestación es cuidada y al parecer, sólo tiene por objeto únicamente acompañar a los cantantes, sin oscurecer ni sobrepasar sus voces.-

Salomé (Strauss, Richard). Ópera en un acto. Libreto de Hedwig Lachmann basado en la obra homónima de Oscar Wilde. Estrenada en el Teatro de la Corte de Dresde, el 9 de Diciembre de 1905.-

En el palacio de Herodes en Jerusalén, durante un festín nocturno, Narraboth, joven comandante de la guardia siria del palacio, observa desde la terraza a la princesa Salomé de quien se ha enamorado, y que se encuentra sentada en la mesa del tetrarca. No hace caso a las advertencias de un paje de lo peligrosa de su pasión, pues, se comenta, que Herodes también se encuentra hechizado por la belleza de la muchacha.-

De la profundidad del palacio y desde una cisterna, donde se encuentra prisionero, se escucha la voz del profeta Jokanaán (Juan Bautista) que entona sus profecías. Salomé que ha salido a la terraza, para escapar de las discusiones políticas y religiosas de los comensales, escucha la voz y desea ver al hombre que pronuncia tan terribles anatemas contra la vida licenciosa de los cortesanos y especialmente, por la unión incestuosa de Herodes y su esposa Herodías quien, además, es madre de Salomé. No obstante que está absolutamente prohibido hablar con Jokanaán, su pasión por la princesa hace que Narraboth desobedezca la orden y ordene sacarlo de la cisterna. Al salir y verlo, Salomé siente una repentina pasión y tiembla frente a él. Este no la mira. Sus ojos se dirigen a lo lejos. Nunca Salomé ha visto a un hombre semejante. Todos han hecho cuanto ella quiere y éste ni siquiera la ha mirado. Salomé se aproxima a él. Su pasión es irrefrenable. Desea abrazar a este hombre extraño; besar su boca. El bautista la rechaza. Cuando Narraboith se da cuenta del amor y del frenesí que devora a Salomé se da muerte ante la princesa, pero ésta, extasiada, no lo ve. Ella sólo quiere besar esa boca. Esa es su obsesión; y, como el profeta la increpa y retorna a su prisión, Salomé ya no conoce más que un deseo: poseerlo.-

Cuando Herodes y su esposa salen a la terraza encuentran a Salomé silenciosa frente a las rejas de la cisterna y con la mirada fija en la penumbra. Herodes manda traer antorchas y vino e invita a su hijastra a sentarse junto a él. De nuevo se oye la voz del profeta. Herodías cansada de sus anatemas pide callarlo, pide su muerte. El tetrarca teme matarlo. Se produce una acalorada discusión entre los invitados acerca de si el Bautista es o no un verdadero

profeta de Dios o es sólo su sombra. Herodes interrumpiendo la disputa pide a Salomé que baile. Como premio le otorgará lo que pida. Salomé está de acuerdo. Únicamente le solicita que le ratifique el juramento de concederle cuanto ella desee. Ratificado, baila. Baila "la danza de los siete velos" donde ella va desprendiéndose de ellos poco a poco hasta quedar completamente desnuda a los pies de Herodes. Este, con ojos ávidos ha seguido el baile y, en sus ansias de poseer a Salomé, le pide el precio de la danza. Esta no se hace esperar: quiere que en una bandeja de plata que le traigan la cabeza de Jokanaán. Todos quedan aterrados. Herodías, en cambio, apoya con pasión el pedido de su hija, pues lo que ella no ha podido conseguir, lo obtendrá por medio de Salomé. Herodes ha jurado y no puede violar su juramento. Angustiado el tetrarca, cede.

El verdugo baja a la cisterna. Un largo silencio sucede a su marcha. Finalmente emerge de la cisterna el brazo del verdugo que, en una fuente de plata, sostiene la cabeza ensangrentada del Bautista. Salomé la toma con ansias salvajes. Le habla a la cabeza en un monólogo escalofriante olvidando todo cuanto la rodea. " ¿No ha querido besarla?", pues ella lo besará cuantas veces quiera. "Tengo sed de tu belleza… hambre de tu cuerpo… Si me hubieras mirado, Jokanaán, me habrías amado" y le besa la boca fría. "En sus labios hay un gusto amargo ¿"Será el de la sangre"? ¿"O es cierto que el amor tiene un sabor amargo?".-

Asqueado Herodes, que ha seguido la escena, ordena su muerte. A su orden, los soldados aplastan a Salomé con sus escudos.-

SALTO: Cambio de registro, de tono, de notas, de volumen, etc., de una parte vocal o instrumental, que tiende a soslayar un pasaje o entonación difícil.-

Ej.: Ocurre a menudo con la escena de la locura del acto final de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti

V.ad.: *Transposición*

SALTO INTERVÁLICO: Paso o cambio del registro grave al agudo o viceversa.-

V.ad.: *Abajar (2ª.acep.), Atiplar (1ª. acep.), Disjunta, Disyunta., Passagio, Subir.*

Sansón y Dalila (Saint-Saëns, Camille). Ópera en tres actos. Libreto de Ferdinand Lemaire, basado en el Libro de los Jueces del Antiguo Testamento. Estrenada en el Teatro de la Corte de Weimar (Hoftheater) el 2 de Diciembre de 1871.-

Poco antes del amanecer, en una plaza de Gaza, una gran cantidad de judíos reza pidiéndole a Jehová la liberación del yugo de los filisteos. Entre ellos se destaca Sansón, hombre de una fuerza sobrenatural, que llama a sus hermanos a la rebelión. Rodeado por sus guardias, aparece el sátrapa de Gaza que hace callar a los israelitas y se burla de su supremo hacedor derrotado hace poco por Dagón, dios de los filisteos.

Sansón le contesta airadamente y cuando el sátrapa desenvaina su espada para darle muerte es desarmado y muerto por Sansón. La rebelión ha comenzado. Al amanecer el pueblo hebreo, cantando, agradece a su dios el verse libre.-

Del templo sale la famosa cortesana cananea, Dalila, quien rodeada por sus compañeras, se acercan a Sansón rindiéndole homenaje. Dalila, le declara que desde hace tiempo lo admira y lo invita a reunirse con ella. No obstante las advertencias y consejos de un anciano judío, Sansón no puede resistirse al encanto de la bella cortesana.-

En su casa, ubicada en el valle de Sirek, Dalila espera a Sansón. No siente amor hacia él sino únicamente deseo de venganza. Al acudir a ella el Gran Sacerdote en busca de ayuda, descubre en ella una aliada en su lucha contra los israelitas.-

Cuando Sansón aparece, Dalila pone en juego todo su arte de seducción para descubrir el secreto de su fuerza y éste, embelesado, termina por confesárselo. La sigue al interior de la casa para consumar su amor, mientras una fuerte tormenta se desencadena. Aprovechándola, los soldados filisteos se acercan sigilosamente y rodean la casa. A una señal de la cortesana, tomándolo desprevenido, lo apresan y de inmediato le cortan el cabello signo de su fuerza.-

Sansón se halla prisionero en Gaza; le han sacado los ojos y encadenado a una rueda de molino que tiene que hacer rodar todo el día. Cargado de cadenas, ruega a Jehová que lo perdone. Sus hermanos, invisibles para él, lo recriminan por esta nueva esclavitud mucho más pesada que la anterior. Sansón sólo quiere morir, pero los filisteos aun desean gozar de su humillación y lo llevan, como trofeo, a la fiesta del triunfo.-

Los agasajos se llevan a cabo en el templo de Dagón. En medio de bailes y cantos jubilosos, Sansón, ciego, es traído por un muchacho y lo hacen llevar al centro del templo. Todos se burlan de él. Sansón, haciendo caso omiso de las risas que causa, implora a Jehová que le devuelva su antiguo vigor. Sus ruegos son escuchados. Sansón se apoya en los dos grandes pilares que sostienen el techo del templo, los quiebra con sus brazos y muere sepultado, junto con sus enemigos, bajo las ruinas del Templo.-

SARABANDE: (fr.) Danza lenta, solemne, de ritmo terciario que forma parte de las sonatas.-
Ej.: *Intermezzo sinfónico de "Doktor Faust" de Busoni*

Scarlatti, Alessandro: Compositor italiano (1660-1725). De padres sicilianos, era el mayor de siete hermanos, cuatro de los cuales, a más de él, fueron músicos. A los doce años de edad, fue enviado, junto a dos de sus hermanos a Roma a casa de unos parientes. Se desconoce todo lo relativo a su educación durante su juventud. A los diecinueve años estrenó en Roma una ópera denominada "*Gli equivoci nel sembiante*" (1679) por iniciativa de la Reina

Cristina de Suecia, que se había ido a residir en esa ciudad. Esta lo designa maestro de capilla privado y Scarlatti, para satisfacer sus gustos, le escribió un gran número de cantatas profanas. En 1683, se traslada a Nápoles, donde fue nombrado maestro de la Capilla Real, gracias a la influencia de su hermana Melchiorra, la que con Scarlatti se había trasladado de Sicilia a Roma y, quien a la sazón, era amante del Secretario de Justicia del Virrey. Más tarde, fue designado director musical del Teatro de la Corte, para dirigir y también escribir óperas.-

En los siguientes diecisiete años, no sólo desempeñó con eficacia el cargo, sino que además, compuso música tanto vocal como instrumental de distintos géneros. En 1702, se traslada, con un permiso de cuatro meses, a Florencia invitado por Fernando de Médicis. Prefiere no regresar a Nápoles por temor a los problemas políticos originados por la guerra de sucesión española, aceptando el puesto de segundo maestro en la Iglesia de Santa María La Mayor y de músico privado del Cardenal Ottovoni. En 1708, es llamado a Nápoles por el nuevo gobierno austriaco, recuperando sus antiguas funciones. Allí pasa diez años consecutivos, período de intensa actividad artística. Después de una estancia en Roma, termina sus días en Nápoles.-

Scarlatti, ha sido considerado, por algunos, el fundador de la Escuela Napolitana y, aunque no lo fuese, ésta le debe gran parte de su originalidad y brillantez. Fue, ante todo, uno de los primeros grandes músicos clásicos y se le puede considerar el precursor directo de Mozart.-

En la música vocal, escribió ciento quince óperas a más de arias sueltas, oratorios, etc., y apoyó y lideró la reforma que eliminaba la presencia de personajes cómicos en óperas serias, estableció la obertura tripartita, llamada italiana y el aria "da capo" con repetición ornamentada y, por último, transformó el recitativo secco por uno, con leve acompañamiento orquestal.-

SCENA: **v.** Escena.

SCENA BUFFA: **v.** Intermezzi buffo

SCENARIO: ***v.*** Escenario

SCUTIO: (it): Desligado. Su opuesto es legato

SCHALL: (al.)Sonido

SCHLUS: **(al.)**Final. Cadencia.

SCHMERZLICH: (al.) Doloroso, con pesar.

SCHMETTERND: (al. ruidoso): Instrucción dada a los trompetistas para que produzcan un fuerte sonido.

Schnitkke, Alfred Garrievich: Compositor ruso (1934-1998). De padres alemanes, nació en Moscú. Estudió en el Conservatorio de esa ciudad donde más tarde fue profesor. Posteriormente hizo clases en el Musikhochschule de Viena. Discípulo de Prokofiev, fue el músico soviético contemporáneo más conocido en el extranjero. Escribió sinfonías, conciertos, etc., y las óperas: "*El undécimo mandamiento*" y "*La vida*

con un idiota", "Gesvaldo" e "Historia de D. Johann Fausten"

Schonberg, Arnold: Compositor austríaco (184-1951). Hijo de un comerciante judío, había sido destinado por su padre al comercio. A los doce años de edad recibió lecciones de violín y compuso algunos ejercicios y más tarde tríos y cuartetos para reuniones de música de cámara que tenía con sus amigos. Resolvió hacerse músico y durante algunos años estudió solo, hasta que tomó lecciones, por algunos meses, de violoncello y contrapunto con el músico y compositor Alexandre von Zemlinski, él que más tarde sería su cuñado. Cabe señalar que ésta fue la única enseñanza teórica que recibiera.

La primera obra que presentó en público, en Viena, su ciudad natal, fue un "cuarteto de cuerdas"(1897) que se ha perdido. Obtuvo un éxito regular éxito dado que Schönberg había respetado en él las normas musicales generalmente aceptadas. No ocurrió lo mismo con varias canciones de su Opus 1, las que a causa de su extraño acompañamiento fueron abucheadas. (1898). Como no consiguiera la representación de otras de sus composiciones en 1901 se traslada a Berlín, donde orquesta y dirige operetas en el Buntes Theater, En Berlín, y en sólo tres meses, compone el sexteto para cuerdas "Noche transfigurada" y comenzó a componer el coro "Gurrelieder", que no pudo terminar por las funciones que desempeñaba en el teatro.-

Vuelve a Viena en 1903, con la esperanza de encontrar allí un mejor medio de vida; ciudad en la que consigue hacer ejecutar algunas de sus obras, obteniendo algún éxito. Gracias a la notoriedad que comenzaba a gozar su nombre fue nombrado en 1910, profesor de composición en la Akademie Tonkunst donde Berg y Webern están entre sus primeros alumnos. Inicia así Schönberg una larga carrera pedagógica que dejará una profunda huella en toda la música del siglo XX. Sus obras liberadas cada vez más de funciones tonales suscitan violentas reacciones, lo que hizo que tiempo después le declarara a un amigo: "desde entonces no ha cesado el escándalo"

Sorprendido por la lectura de los "Gurrelieder", Richard Strauss obtuvo que se le otorgara a Schönberg la beca Liszt, la cual, a su vez, le proporcionó el cargo de profesor de composición en el Conservatorio de Jules Stern de Berlín. Vive en la capital alemana entre 1910 y 1912, entre un círculo de admiradores y fervientes propagandistas. Allí estrena "*Pierrot Lunaire",* melodrama que causa un gran impacto tanto por su escritura atonal como por su refinamiento instrumental y especialmente, por la introducción de una nueva forma de expresión vocal: el Sprechgesang o recitado cantado.-

Ya famoso Schönberg, presenta sus composiciones en numerosas capitales europeas. Funda, en 1917 en Viena, una escuela de música que se

convertiría más tarde, en la célebre Verein fur musikalische Privatanffübrungen, donde se interpretarían numerosas obras contemporáneas. Entre 1924 y 1933 reside nuevamente en Berlín en calidad de profesor de la Akademie der Künste.-

En 1930, comenzó a trabajar en su ópera "*Moses und Aron*" que dejó inacabada y que no se estrenaría hasta después de su muerte. La condena nazista a la "música degenerada" y el relevo de sus cargos por el Ministro de Educación nacionalsocialista, lo hace marchar a París, y después, al poco tiempo, parte definitivamente a EEUU donde en 1941 adopta su ciudadanía.-

Su obra operística, que es la que nos interesa, sin minimizar de modo alguno la importancia que tiene Schönberg para la música, se reduce a cuatro óperas: "*Die gluckliche Hand"* (La mano feliz) 1913, *´Erwatung"* (La espera) 1909, "*Von Heute auf Morgen*" (De hoy a mañana) y "*Moses und Aron*" que como se decía, quedó inacabada.-

En "*La espera*" y en "*La mano feliz",* Schönberg trata los instrumentos como si fueran un conjunto de solistas homogéneos, jugando con la ambigüedad de timbres. Trata de aplicar el expresionismo literario y pictórico de Kandinsky y Kafka (era muy aficionado a la pintura y a las letras) al terreno musical, creando así una música de gran tensión interior. Estas óperas y en especial "*La espera"* traducen la influencia del psicoanálisis freudiano, que en aquellos años estaba en auge en Viena, constituyendo un ejemplo de las posibilidades del atonalismo para representar el mundo o la vida interior de un personaje. "En "*De hoy a mañana",* la pregunta que al final de la ópera, hace un niño, después de plantearse en ella el peligro erótico de un matrimonio actual y su eliminación posterior, "Mamá, ¿Qué son los hombres modernos?", nos demuestra que Schönberg es mas bien un pintor expresionista que dramaturgo musical, no obstante, la imposibilidad de imaginar una antítesis más grande entre las óperas compuestas en los cinco años anteriores a la I Guerra Mundial y ésta; entre el sistema severo de los doce tonos y esta escena burguesa actual que se sirve del lenguaje común. En realidad, esta obra constituye una prueba más del triunfo de "lo diario" sobre el drama musical romántico. Es la victoria de la nueva "objetividad" que caracteriza al nuevo teatro lírico tanto en su trama como en su expresión musical." (Johannes Wolf).

SCHRITTMASSIG: (al.) Andante.

SCHWACH: (al.) Suave.

SCHWEIGEN: (al.) Permanecer en silencio. Tacet.

SCHWINDEND: (al.) Morendo.

Schubert, Franz: Compositor austríaco (1797-1828). Uno de los más grandes compositores. Su extensa creación musical y su excelencia dan prueba de ello. Al igual que muchos otros autores, incursionó principalmente en otros géneros musicales

más que en la ópera. Por ello, esta biografía es breve, pues está determinada sólo por sus composiciones escénicas.-

Hijo de un profesor con ciertas aficiones musicales, fue él quien le enseñó los primeros rudimentos de piano y de violín. Aprendió también, un poco de canto y de órgano con un maestro de la parroquia cercana a su casa. Su buena voz le permitió ingresar al Coro Imperial de Viena. Al morir su madre, en 1812, dejó el colegio y estudió composición con Salieri. Sus primeras obras datan de sus doce años de edad; éstas, desgraciadamente, se han perdido. Al término de sus estudios generales, se convierte en ayudante de su padre, dándose cuenta, que no tiene vocación alguna para la docencia, por lo que deja la escuela y se une a los círculos literarios y artísticos de la ciudad de Viena.-

No ocupó nunca un puesto fijo y fracasó en todos los concursos, que para la enseñanza o dirección musical, se presentó. Sin embargo su fama, como compositor fue poco a poco extendiéndose, pues jamás dejó de escribir.-

Muy bajo de estatura, grueso y con una gran miopía, Schubert tenía una personalidad en extremo bohemia viviendo en continua improvisación, incapaz de organizar su vida. Excesivamente tímido, celoso de su libertad, mantenía relaciones sociales con un grupo muy seleccionado de amigos, sólo de quienes aceptaba elogios o críticas.-

Nunca tuvo los recursos económicos suficientes para vivir con alguna holgura, salvo en contadísimas excepciones. Llevó una vida bohemia. Sus únicos ingresos los obtenía tocando en casas, salones y bailes y de la generosidad de sus amigos, como también, de miserables honorarios que recibía de los editores de sus obras.-

Sólo en los últimos tres años de su vida conoció el éxito, aunque relativo. Su frágil reputación significó que la mayoría de sus obras permanecieran inéditas, hasta mucho después de su muerte; tanto es así, que después de más de cien años de su fallecimiento, se le comenzó a considerar uno de los más grandes compositores, a la altura de Mozart, Beethoven o Brahms.-

Escribía sin piano, de un solo tirón sin tachaduras y tan rápido como lo permitía su pluma. Al parecer, tenía poco sentido de la organización, especialmente en la composición de obras de grandes dimensiones, pues su apresuramiento y facilidad en la invención de melodías, (escribía en cualquier hora y lugar), le impedía dar un paso atrás para obtener una visión de conjunto.-

Murió a los treinta y dos años, dejando una enorme producción musical, entre ellas, sin considerar la música instrumental, quince óperas o singspiele de desigual calidad, tres obras escénicas, una de las cuales es la partitura "Rosamunda", además de lieders, misas, etc.-

Lo recientemente señalado y, además, de una probada inhabilidad para combinar voces solistas, or-

questa, adaptación del argumento etc, a más de su poco interés, significó que no creara más que unos pocos singspiel de un acto, los que no han tenido un mayor reconocimiento, no obstante, el respeto que causa el nombre de su autor. Igual cosa puede decirse de sus dos óperas: "*Alfonso y Estrella*" y "*Los conjurados o la guerra doméstica*" que no se presentan en escena ni figuran en el repertorio de Austria ni de Alemania desde hace muchos años a la fecha.-

Schumann, Roberto: Compositor alemán. (1810-1856) En su única ópera de cuatro actos "*Genoveva*", terminada en 1850, Schumann intentó establecer las bases de una ópera nacional ajena totalmente de la influencia italiana. La mala estructura del libreto y el escaso dramatismo del conjunto, atentó en contra del valor de esta obra, la que no estuvo a la altura de la capacidad y excelencia musical del compositor y, menos de lo que se esperaba de ella. Su suerte, fue la lógica: fue representada sin mayor éxito por algunos años en Alemania hasta desaparecer.-

La causa de la valoración negativa que tuvo esta ópera fue el intento de apartarla de los logros de la ópera italiana, sin que presentara elementos de sustitución formal que le otorgaran personalidad, por así decirlo, a esta creación alemana.-

En la actualidad ha vuelto a representarse en algunos teatros alemanes y especialmente en grabaciones que pretenden traerla a la vida, basándose, sobre todo, en la calidad internacional indiscutida que como compositor tiene Schumann.-

SCHWINDEN: (al.) Disminuir (el volumen)

SECCIÓN: Cada una de las partes en que es divisible una composición musical.-

La sección recibe diversos nombres según el lugar que ocupa en la composición musical: "sección expositiva" o simplemente "exposición", que es aquella con que empieza la obra; "central", "desarrollativa", "modulante" o "episódica", etc. cuando colocada en el centro, constituye la parte central de la composición, pudiendo ser "desarrollativa" si en ella se desarrollan uno o más elementos temáticos, "episódica", cuando es un simple episodio interpuesto entre dos secciones importantes, etc.

V.ad.: *Motivo (2ª.acep.), Parte (1ª. acep.) Tema, (1ª.acep.)*

SECCO: (it. seco, magro); **1.** Sin mayor acompañamiento; **2.** Corto y sin resonancia; 3. Especie de recitativo simple opuesto al acompañado.-

V.ad.: "Recitativo secco" en *Recitativo* (1ª.acep.), *Semplice.*

secreto de Susana, El (Wolf-Ferrari Ermanno). Ópera bufa en un acto. Libreto en alemán y en la versión italiana de Enrico Golisciani. Estrenada en alemán en la Ópera de Munich el 4 de Diciembre de 1909.

El conde Gil está muy enamorado de su esposa, la condesa Susa-

na. Esta que es devota al cigarrillo, aprovecha la oportunidad de fumar durante la ausencia de su marido que, al contrario de ella, es opuesto a él. En una oportunidad, a su regreso a casa, al sentir el conde olor a tabaco, concluye de inmediato que su bella esposa lo engaña, pues en su casa nadie fuma.

Los esfuerzos de la condesa para calmarlo son inútiles y muy enojado se va al club. Cuando se ha marchado, Susana enciende un cigarrillo, pero lo arroja casi de inmediato al volver inesperadamente el conde. Este nota que el olor a tabaco es fresco y busca, indignado, por toda la casa al supuesto galán. Al no encontrar a nadie vuelve a marcharse. Cuando la condesa empieza a saborear otro cigarrillo, el conde que espía desde la ventada, entra velozmente a la casa con aire de triunfo impidiéndole a Susana apagarlo, por lo que se ve obligada a esconderlo en el hueco de la mano. El conde, desesperado al no encontrar nuevamente al supuesto rival, al tomar de la mano a su esposa, se quema. Contento de que sus sospechas eran infundadas, no sólo permite que ella fume sino que además, acepta de ella un cigarrillo y lo enciende ceremoniosamente.-

SECUENCIA: **1.** Repetición de una frase en tono más agudo o más grave que el original. **2.** Especie de pieza litúrgica de la iglesia; 3. Poema religioso cantado.-

La secuencia litúrgica era ejecutada por dos coros que se contestaban en forma de eco: de estrofa en estrofa.-

V.ad.: *Couplet (1ª.acep.), Diminuzione. Eco, Estribillo, Estrófica, Modulación, Repetición, Ritornello, Rosalía.*

SEELE: (al.) Conmovedor. Con alma.

SEGNO: (it. signo) ***v.*** Del segno.

SEGUE: (it. sigue): **1.** Orden dada al intérprete para que continúe sin pausa y del mismo modo; **2.** Aviso para que dos piezas musicales deban encadenarse sin interrupción; **3.** Indicación que establece que una composición debe ejecutarse según lo anteriormente establecido.

SEGUIDILLA: **1.** Aire popular español; **2.** Danza que se baila con esa música.

Ej.: *Vuoi tu Rosina. Acto III de "El barbero de Sevilla de Rossini.*

SEMIÓPERA: Cuadro musical, híbrido entre el teatro dramático y la masque. Surge en Inglaterra a fines del siglo XIV. Es considerado como un antecedente de la ópera balada.-

Se caracterizaba, en que la acción principal de la obra era llevada por actores que "no cantaban", pero sí hablaban. Los personajes secundarios, por el contrario "cantaban y bailaban" en la "masque", la que se insertaba en cada uno de los actos de la obra de teatro principal a modo de divertimento.-

Este género declinó a comienzos del siglo XVIII por la creciente popularidad de la ópera italiana en Inglaterra.-

V.ad.: *Divertimento, Masque, Ópera balada.*

SEMPLICE: (it. simple): **1.** De modo sencillo, sin afectación; **2.** Ejecución de un pasaje sin adornos ni aditamentos.-
V.ad.: *Come sta, Faralá, Ornamento, Secco*

SENNET: (ing.) En las obras escénicas musicales inglesas del siglo XVII, tipo de fanfarria ejecutada por cornetas o trompetas, antes de la entrada y de la salida de los actores del escenario.-

SENZA: (it.) Sin

SEÑAL: **1.** Indicación o gesto del director a uno o más cantantes o músicos para indicar la entrada de sus partes; ***2.*** Signo impreso en la partitura para alertar al intérprete acerca de la entrada de su propia parte.

SEPTETO: **1.** Conjunto de siete voces concertantes, aunque sea con acompañamiento.**2.** Composición para siete voces e instrumentos diferentes.-
V.ad.: *Música concertada. Terceto*

SERENATA: **1.** Generalmente se dice de música vocal para ser interpretada de noche. (Originalmente fue destinada a ser ejecutada al aire libre); **2.** Tipo de cantata que se acerca a la forma operística; 3. Canción que el amante interpreta al caer la noche al pie de la ventana de su amada con acompañamiento de guitarra.-
Ej.: *Vous qui faites l'endormir. Acto IV de "Fausto" de Gounod, Oh, Colombina Schiudimi. Acto II de" Pagliacci" de Leoncavallo; Quand apparaissent les étoiles.* Acto I de "Don Quijote" de Massenet
V.ad.: *Alborada, Cantata*, *Nocturno.*

SERENATE: (it.) Clase de ópera breve, del siglo XVIII, para ser representada en un salón con reducida orquesta y escenografía y pequeño número de cantantes: entre dos y cuatro.-
Ej: *"El jardín del amor" y "Endimione y Cintia", ambas de Scarlatti*
V.ad.: *Cantata (2ª.acep.), Cantatille, Ópera de cámara, Tonadilla.*

SERINER : (fr. machacar): 1.Enseñanza de canto por medio de la repetición indefinida de un trozo de música; 2. Repetir hasta la saciedad un texto musical para ser aprendida por alumnos poco dotados.-
V.ad.: *Ejercicio (1ª.acep.), Estudio (1ª.acep.)*

SERRANT: (fr. forzando): Aumentar la velocidad.
V.ad.: *Sforzato (2ª.acep.)*

serva padrona, La (Pergolesi, Giovanni Battista). Intermezo buffo en dos partes basado en un libreto de Genaro Antonio Di Federico. Presentada como intermedio de la ópera del mismo Pergolesi: "*Il prigionier supervo*" Fue estrenada en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles el 28 de Agosto de 1733.-

Muy temprano ha despertado Uberto, viejo solterón, esperando impaciente que su criada Serpina le traiga el desayuno. Irritado por la tardanza, las emprende con su sirviente Volpone que lo observa sin decir palabra. Finalmente, llega Serpina con el desayuno, la que también riñe a Volpone por supues-

tamente, haber tomado partido al lado de su amo. Uberto termina por enojarse seriamente con Serpina, ya que siempre ésta anda a gritos con todo el mundo, lo que le impide vivir tranquilo. Esta no hace caso de sus reproches; por el contrario, le responde con nuevas regañinas y prohibe a su patrón salir de la casa. Cuando éste protesta por el trato que se le da, la criada se lo toma a broma. Uberto se queja de esta insubordinación lamentándose de su falta de carácter. Pide a Volpone que le busque de inmediato una esposa. Serpina aprueba la idea, siempre que ella sea la elegida, No obstante que Uberto se opone; la sirviente le hace comprender que no tiene ninguna escapatoria.-

Con la cooperación de Volpone, a quien ha ganado para su causa, Serpina idea una forma para vencer la resistencia de Uberto al matrimonio con ella. Para esto y después de las diarias y comunes discusiones con su patrón, le da a conocer que ha encontrado un marido: el capitán Tempesta, un militar de pésimo carácter, poco hablador, propenso a entrar en cólera, golpear a las personas y muy malhumorado.-

Cuando Serpina se prepara para irse de la casa, Uberto siente una profunda pena al perder a su fiel criada y también preocupación por su suerte de casarse con tan tremendo capitán. Serpina va en busca de su novio para que le ayude al traslado. Vuelve pronto con el capitán Tempesta, quien no es otro que Volpone disfrazado, no responde a las preguntas que le dirige Uberto ni habla palabra alguna, por lo que es Serpina quien interpreta los gestos furiosos del militar. De pronto, éste exige una dote de cuatro mil escudos para celebrar el matrimonio. Si no obtiene su pago, no habrá boda. Uberto se niega a pagar una suma tan considerable, pero al ver las miradas furiosas y los gestos imperiosos de Tempesta acepta casarse con Serpina no sólo para evitar el pago sino, también, para salvarla de las iras del capitán.-

Cuando Serpina ha logrado su propósito casándose con Uberto, éste descubre el engaño. Se queja por mantener las formas pero está contento. Más lo está su esposa que de sierva se ha convertido en patrona.-

SEXTETO: **1.** Composición a seis voces o instrumentos, con o sin acompañamiento; **2.** Agrupación instrumental o vocal para tales conjuntos.-

Ej.: *Chi me frena in tal momento (Enrico, Edgardo, Lucía, Artu, Raimondo, Alisa) Acto II de "Lucía de Lammermoor" de Donizetti.*

SFOGATO: (it. desahogar) Se dice del canto en el que la voz literalmente se desahoga, o sea, se emite en el máximo volumen.-

V.ad.: *Emisión, Fortissimo, Volumen, Voz*

SFORZATO: (it. forzar) **1.**Acento fuerte, repentino, valido para una sola nota o un acorde para destacarlo del resto más cercano; **2.** Aumento de la fuerza dinámica.

V.ad.: *Acento, Apoyadura, Rinforzando, Serrant, Síncopa.*

SFUMARE: (it. desvanecer): **1.** Matiz en el canto; **2.** Gradación de la voz haciéndola más suave hasta desaparecer.-
***V.ad.**: Decrescendo, Diminuendo, Estinto, Morendo, Perdendosi*

Shostakovich, Dimitri: Compositor ruso (1906-1975). Su vida y obra se vieron afectadas decisivamente por los acontecimientos mundiales dentro de los cuales éstas se desarrollaron: La Revolución rusa, primero y las dos guerras mundiales, después.-

Antes de terminar sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo, su ciudad natal, compuso su Primera sinfonía a los diecinueve años de edad. Su originalidad y su inconformismo musical, quedaron plasmados en su primera ópera, "*La nariz*"(1930), basada en un cuento de Gogol; inconformismo reafirmado, no obstante las advertencia que recibió, en "*Lady Macbeth de Mtsensk*". Ambas óperas causaron una violenta reacción de las autoridades soviéticas, pues se consideraron atentatorias al llamado "realismo socialista" (expresión musical de las ideas y pasiones que motivan la lucha socialista) y que formulara Stalin en 1932.-

De la representación de estas dos óperas y en especial de "*Lady Macbeth de Mtsensk*", comienza para Shostakovich, una carrera como "músico" muy singular. Consistente en una impresionante alternancia entre honores y desgracias. En efecto, primero, ataques virulentos del diario *El Pravda*, periódico oficial del gobierno por esta ópera, no obstante su rotundo éxito; segundo, Premios Stalin, en 1940, por el "Quinteto para cuerdas y piano" y en 1942 por la "Séptima Sinfonía", que canta la resistencia del pueblo de Leningrado; tercero, violento y ponzoñoso ataque del Comité Central del Partido Comunista con ocasión de la Novena Sinfonía (1945); cuarto, recuperación de la gracia motivado por el tercer Premio Stalin, por el oratorio "El Canto de los Bosques" y de la música para la película La caída de Berlín.-

Shostakovich, fue uno de los más grandes compositores rusos y tal vez, el mayor músico del siglo XX.- El éxito de su segunda ópera " *Lady Macbeth de Mtsensk*" se explica no sólo por la vitalidad elemental de la música, sino además por la unión entre este realismo musical con la tradición rusa. Al lado de canciones populares, de simples bailables y notas de jazz, existe una melodía sentimental con arias acertadamente entrelazadas que se combinan con recitativos, en medio de coros manejados como instrumentos orquestales.

Si yo fuera rey (Adams, Adolphe Carlos). Ópera en tres actos. Libreto de Adolphe Philippe d'Ennry y Jules-Henry Brasil. Estrenada en el Théâtre Lyrique de París el 4 de Septiembre de 1852.-

Zeforis, pobre pescador de Goa, un día, en un naufragio, salvó la vida de la princesa Nemea ignorando su rango. Del salvamento sólo le quedó de recuerdo un anillo de la joven, cuyo nombre no ha logrado saber y de la cual ha quedado seducido. La desconocida se ha enamorado a su vez de su joven salvador cuyo nombre y condición también ignora. Ha hecho una promesa: casarse con el hombre que le salvó la vida. Ello, ha pesar de las intenciones del príncipe Kadoor, ministro del rey Mossul, padre de Nemea, que aspira desposarse con la princesa.-

Un día, en la playa y mientras reparaba sus aparejos de pesca, Keforis ve de improviso a la joven a la que salvó su vida, enterándose de que la mujer que buscaba en vano, es una princesa. Sin saber que hacer, cuenta su secreto al príncipe Kadoor a quien conoce desde hace algún tiempo, por llevarle mensajes a las naves portuguesas que se encuentran cercanas. Bajo amenazas de muerte, el príncipe le hace jurar que no contará jamás que fue él quien salvó a la princesa y además, le obliga a abandonar el país. Ahora Kadoor, haciéndose pasar como su salvador, exige a la princesa que cumpla su promesa casándose con él.-

Mientras se prepara la fiesta de la boda, Zeforis se despide de la playa adonde llegó con su amada cuando le salvó la vida, pues debe, acorde a su juramento, abandonar el país. Pensando en lo distinto que sería su vida si él no fuera un pobre pescador, escribe en la arena de la playa "si yo fuera rey" y luego se duerme. El rey Mosul que paseaba por la playa lee lo escrito y, pensando en lo divertido que tiene que ser el espectáculo de ver como se comporta un humilde y pobre pescador actuando como rey, lo hace llevar al palacio.-

Al despertar en el palacio real, Zeforis cree estar soñando. Sin embargo, al verse tratado por todos como rey, toma en serio su papel. Convoca al Consejo de Estado y declara la guerra contra los portugueses, haciendo regresar de inmediato al ejército que había sido alejado por Kadoor en connivencia con los portugueses y, cuando ve a Nemea le declara su amor explicándole que fue él quien realmente le salvó su vida. El rey Mosul cansado del experimento y lo peligrosas de las medidas adoptadas por el pescador, dándole una bebida somnífera lo hace volver a su humilde cabaña. Zeforis despierta creyéndose Rey. Esta ilusión termina con la llegada de Nemea quien viene a pedirle perdón por haber participado en el engaño. En ese instante aparece Kadoor que hace detener a Zeforis. Nemea, que se había escondido por la interrupción de Kadoor, llama a su padre quien decreta la libertad inmediata de su súbdito.-

El ataque de las naves portuguesas se produce junto con la llegada de las tropas y los invasores son rechazados. Al descubrirse la traición de Kadoor es condenado a muerte. En recompensa a Zeforis y a petición de Nemea, el rey le concede su mano y lo nombra Primer Ministro.-

SICIGIA: Grupo de notas cantadas sobre la misma melodía, la cual, por consiguiente, se ejecuta dos veces.-
V.ad.: Estrofa

Sigfrido (Wagner, Richard). Segunda jornada de "El anillo de los Nibelungos"

Sigfrido al quedar huérfano, pues su madre, Siglinda, murió tras el parto, ha sido criado por Mine, hermano de Alberico. Este se ha dedicado a forjar la espada rota en dos pedazos a raíz de la lucha sostenida por Segismundo, padre de Sigfrido y Hunding, marido de Siglinda. Lo hace convencido de que, con esta espada, logrará arrebatarle el oro del Rhin a Fafner, uno de los gigantes convertido en un enorme dragón que vive en lo profundo del bosque.-

Cuando Mime cree haber conseguido soldar los dos trozos de la espada, llega Sigfrido que se encontraba cazando Recibe el arma y vuelve a romperla sin ningún esfuerzo, burlándose de Mime por trabajo hecho. Luego, sentado cerca de Mime, le pide le cuente su historia, al negarse éste, le arranca la espada bajo amenazas. Mime le habla de su madre, la forma en que ocurrió su muerte, como le pidió que lo cuidara, entregándole la espada rota y los sacrificios que le han significado su crianza, mostrándose a sí mismo como un padre amantísimo. Sigfrido no le cree; sin embargo, se siente aliviado al descubrir que no es hijo del enano. Le ordena que debe tener la espada perfectamente soldada a su regreso. Se va, a continuar la caza.-

Mientras Mime se esfuerza en reparar la espada rota, aparece Wotan disfrazado de caminante; no obstante, es reconocido de inmediato. Mime quiere deshacerse de él, pero interesado, acepta el juego que le propone el dios: si él no contesta tres preguntas de Mime está dispuesto a entregar su cabeza. (En realidad lo que pretende Wotan es que Mime forje la espada que ha de matar a Fafner, ya que él no puede hacerlo sin romper el pacto acordado con el gigante). A la última pregunta de Mime: "Quien puede forjar la espada" Wotan le responde: "Aquel que no conozca el miedo". Con esta contestación, Mime se da cuenta de que jamás podrá lograrlo, pues él es un cobarde. Por ello, cuando regresa Sigfrido le confiesa su incapacidad y le entrega el arma.-

Mientras Sigfrido forja la espada, Mime prepara una bebida venenosa para dársela una vez que éste haya matado al dragón. Cuando ha terminado, Sigfrido, para comprobar la efectividad de su labor, parte con la espada, de un solo golpe, el yunque en dos pedazos.-

En lo más hondo del bosque y frente a la cueva del dragón, vaga Alberico que espía día y noche para aprovechar la oportunidad de recuperar el tesoro y, en especial el anillo, en un momento de descuido de su guardián. Llega en uno de esos momentos un viajero a quien Alberico reconoce como Wotan y retrocede furioso. ¿Viene por el anillo?, pregunta. Wotan lo niega. Alberico, de

todos modos le advierte que si viola el pacto con los gigantes el fin de los dioses será inminente. Entonces Wotan le participa que Mime, en compañía de Sigfrido, se acercan con el objeto de apoderarse del anillo. (Wotan no desea que su nieto: Sigfrido, se quede con el anillo para evitarle la maldición de Alberico). Por ello, despiertan al dragón advirtiéndole que puede conjurar el peligro devolviendo el anillo, pero Fafner se niega.-

En el intertanto, y mientras Sigfrido, que camina con Mime hacia la caverna del dragón, insiste en aprender de éste lo que es el temor, permaneciendo insensible ante sus explicaciones. Al llegar frente a la caverna, despide al enano y se tiende en el suelo. Escucha los ruidos del bosque pensando en su difunta madre. Al oír el canto de un pajarillo trata de imitarlo con su cuerno de caza; ello atrae al dragón fuera de su cueva. Sigfrido lo ataca sin miedo y, después de una ardua lucha lo hiere mortalmente. Al arrancar la espada del cuerpo del dragón, sus dedos se manchan de sangre y para aplacar el escozor se los lleva a los labios. Inmediatamente comprende el canto de los pájaros y también el de aquel que de las altas ramas le habían señalado que con el anillo y el yelmo se puede ser dueño del mundo. Le advierte, además, que no confíe en Mime que trama su muerte por medio de un veneno, por lo que, cuando éste le ofrece una bebida venenosa a pretexto de que calmará su sed, lo mata con un solo tajo de su espada. Alberico, que está oculto, ríe por la muerte de su hermano.-

Cansado, Sigfrido, se recuesta sobre un tilo y allí, el mismo pajarito que le habló anteriormente, le aconseja que vaya a las montañas donde en una alta roca duerme, rodeada de fuego, una mujer maravillosa. Si logra despertarla, Brunilda, la valkiria rebelde, será suya. Guiado por la avecilla, Sigfrido feliz, se encamina hacia la roca.-

Al pie del monte de las Valkirias está dormida Erda, la diosa de la tierra y profetisa de los dioses. Wotan desea su consejo y la despierta. Esta que fue amada por Wotan y es madre de Brunilda, pregunta por ella. A la respuesta de Wotan, antes de contestar sus preguntas, lo increpa severamente, culpándolo que todos sus errores traerán el ocaso de los dioses. Que está muy cansada y que la deje dormir. Por ello, Wotan se da cuenta de que nada puede hacer para cambiar el curso de los acontecimientos. Decide por eso renunciar al poder dejándolo en manos de Sigfrido y Brunilda. No obstante, deben ellos probar que lo merecen y con tal motivo intenta cortarle el paso a Sigfrido. Este, al enfrentarlo, corta con su espada la lanza sagrada de Wotan y símbolo de su poder, por lo que éste se retira comprendiendo que ha llegado su hora final. Con ello, el ocaso de los dioses ha comenzado.-

Sigfrido ignora lo ocurrido. Sólo ve alejarse a su enemigo vencido. La luz que emana de la cima de la

roca lo atrae más y más. Libre está el camino, escala la roca e irrumpe entre las llamas; al cruzarlas, se asombra al descubrir una joven figura inmóvil. Con cuidado levanta el escudo que cubre al personaje que duerme y le quita el yelmo con lo que la cabellera de Brunilda cae sobre sus hombros. Por primera vez en su vida, aparece ante sus ojos la figura de una mujer, lo que lo deslumbra. Está dormida y la despierta con un beso. Brunilda abre los ojos. Solemnemente saluda al cielo y a la tierra. Ya no es semidiosa, sino una mujer estremecida por el primer beso de amor.-

El amor nace en la pareja, como la breve y desgraciada pasión entre Segismundo y Siglinda.-
(La tercera jornada de "El anillo de los Nibelungos" se encuentra en "El ocaso de los dioses")

SILÁBICO*:* **v.** Canto silábico.

SILBIDO: Sonido agudo resultante de proyectar el aliento a través de los labios.-
Ej.: "Mefistófeles" de Boito incluye silbidos.
V.ad.: *Aliento*

SILENCIO: **1.**Interrupción de la música y de todo sonido; **2.** Signo que indica la ausencia de sonido durante un espacio de tempo correspondiente a un número dado de compases o de tempo.-
V.ad.: *Fermata,(2ª.acep.) Parada, Pausa.(1ª.acep.), Tacet*

SILLABA: (it. sílaba): ***v.*** Canto silábico.

SIN AL FINE: (it. sin parar hasta el fin) Se emplea para la repetición "da capo" hasta el lugar señalado "fine" o hasta terminar.-
V.ad.; *Da capo, Fine, Segue.*

SINCOPA: (gr. cortar, reducir) Denominación que se refiere al ritmo y se usa comúnmente para expresar agitación, angustia, etc. (Tiene lugar cuando un tempo débil está ligado con un tempo fuerte que le sigue; produciéndose, por consiguiente, un cambio de acento).-
En la música occidental se acentúa, en general, la primera parte del tempo de cada compás, sin que esto sea exigible. Si un compositor traslada el acento, consciente e intencionalmente a otra parte, se origina una síncopa. Se trata en resumen, de un desplazamiento rítmico a través del cual, el acento natural de una parte acentuada del compás, pasa a otra de ordinario no acentuada. Se originan así las síncopas que no sólo aparecen en el jazz, donde se trabaja intensamente con ellas, sino también en la música seria o clásica.-
V.ad.: *Acento, Ritmo, Sforzato, Tempo.*

SINFONÍA: (grieg. sonar juntos): 1. Forma musical completa resultante de la evolución de la obertura; 2. Pieza orquestal destinada a servir de introducción a una ópera, a una escena, a una suite orquestal o a una cantata.-
Este vocablo se confundía con el de ritornello en los pequeños preludios para instrumentos que precedían o que se intercalaban en las primeras óperas italianas.-

Ej.: *Escena I del Acto I de "Tamerlano" de Händel*
V.ad.: *Obertura, Ritornello (2ª. acep.)*

SINGEND: (al), Cantabile

SINGHIOZZANDO: (it.), sollozando

SINGSPIEL: (al. obra cantada) Así se llamó a la ópera alemana en sus principios, cuando prevalecía en ella cierto carácter popular.-
Este género se caracteriza formalmente por sus "números musicales" separados y el texto intermedio hablado (tal como la opereta moderna que en parte deriva de ahí, a diferencia del género italiano parecido: la ópera buffa, que emplea recitativos en vez del diálogo hablado). En todo caso, el singspiel era interpretado en idioma vernáculo.-
Este espectáculo tenía algo de comedia y de ópera, análogo al francés Melée d'Ariettes, en cuanto los actores también debían actuar como cantantes. Los primeros ensayos de Singspiel, derivados de la "opéra comique" francesa y de la "Beggar's Opera, inglesa, aparecen en Alemania a mediados del siglo XVIII. Además del diálogo hablado, que es su principal característica, otras son: A) El tratamiento romántico de temas derivados de la leyenda y del folklore alemán; B) Profundo sentimiento en lo que se refiere a la naturaleza; C) Empleo de fenómenos naturales en la trama; D) La aceptación de agentes naturales en el desarrollo dramático y E) El nacionalismo.-
El término singspiel se usaba desde el siglo XVII para referirse a una pieza teatral con música. Más tarde este concepto adquirió connotación con los dramas musicales presentados en Viena. Desde 1750 aproximadamente sufrió la influencia de la ópera cómica francesa y de la ballad ópera inglesa. Por eso, en la década de 1770 el término se usaba normalmente para señalar no sólo las óperas, sino además cualquier otra clase de espectáculos cantados siempre que fueran traducidos al alemán ("La flauta mágica" de Mozart, "Fidelio" de Beethoven, etc.). A fines de 1860, la aparición de la opereta vienesa, la imitación a las operetas francesas de Offenbach y las obras de Johan Strauss marcaron la extinción del Singspiel.-
Ej.: *"La flauta mágica", de Mozart; "Fidelio" de Beethoven; "El cazador furtivo" de Weber.*
V.ad.: *Beggar's Opera, Masque, Melee d'Ariettes, Melodrama (1ª.acep.), Ópera balada, Parlando (2ª.acep.). Spieloper.*

SLANCIO: (it. ímpetu), Con impulso, con arrojo.

SLARGANDO: (it. alargando): Prolongación del movimiento. Ensanchando.-
V.ad.: *Denominaciones dinámicas, Rallentando.*

SLENTANDO: (it. frenando): Cada vez más despacio.-
V.ad.: *Denominaciones dinámicas, Morendo, Rallentando, Retardando.*

Smetana, Bedrich: Compositor checo (1824-1884). Pertenecía a una familia humilde. Su padre era cerve-

cero y violinista aficionado. De él recibió las primeras nociones musicales. Estudia piano por sí mismo. Fue un niño prodigio, que a los seis años de edad hizo su primera aparición en público y a los ocho comenzó a componer. Vencida la oposición de su padre se trasladó a Praga, donde estudió piano y composición musical en la Escuela de Música de Proksck de esa ciudad. Conjuntamente con sus estudios, se desempeñó como maestro de música de la familia del conde Thun, lo que le permitió su sustento. En 1848, con el apoyo de Liszt, fundó en Praga su propia escuela de música la que dirigió hasta 1856. En ese año se expatrió para no sufrir la persecución de que era víctima por las autoridades austríacas, por haber asumido la causa de los patriotas checos que reivindicaban su independencia.-

Fija su residencia en Suecia, donde permanece hasta 1861. Allí es designado director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Gotemburgo. En ese año y atendido que las recientes victorias franco-piamontesas sobre el emperador Francisco José, habían atenuado considerablemente el régimen opresivo austríaco, vuelve a Praga donde participa en la fundación de varios organismos musicales, especialmente en el primer teatro de ópera checo: el Teatro Bohemio.-

En 1866, fue nombrado director de la Ópera Nacional, cargo que desempeñó conjuntamente con la Dirección del Conservatorio. No obstante el tiempo que le restaban estas labores, continúa componiendo, y es así, como en 1866, presenta la primera de sus ocho óperas, "*Los brandemburgueses en Bohemia*" a la que sigue, más tarde, "*La novia vendida",* su obra maestra. La inmensa popularidad de esta ópera, tan representativa de su país, jamás ha cesado y se presenta aún, en todos los teatros líricos del mundo.-

En 1873, se manifiesta en Smetana un principio de sordera acompañados de violentos dolores de cabeza los que se agudizan al año siguiente. Ello lo lleva a dejar sus ocupaciones en la Ópera Nacional y en el Conservatorio de Música; sigue no obstante trabajando y compone su última ópera, "*El beso"* y algunos poemas sinfónicos del ciclo "Mi Patria".-

El poco tiempo, su estado se agrava rápidamente. Su sordera se hace completa y su estado mental hace preciso su ingreso al manicomio, donde murió pocos meses después.-

Smetana, es considerado el padre de la escuela nacionalista checa, que refleja el deseo, al igual que los otros pueblos europeos de la época, de recuperar para la música culta, las melodías populares del folklore de sus países. En este sentido destaca su ópera "*Dalibor"* que por la música y por su tema es considerada como ópera nacional checa.-

Se hace necesario advertir, que nunca Smetana, utilizó la música popular de su país como materia directa de su composición, sino sólo como fuente de su inspiración personal.

Supo fundir admirablemente las formas románticas y el espíritu checo de las canciones, danzas y motivos históricos nacionalistas.-
Con él, nace propiamente la ópera, la música instrumental y el poema sinfónico checo.-

SMINUENDO: (it.) Disminuyendo, Decrescendo

SMORZANDO: **(it.)** Moderar, atenuar: Suavizando.
V.ad.: Morendo, Sfumare (2ª.acep.)

SOAVE: (it.) Suave. Dulce

SOFORT: (al.) Atacca.

SOLFEO, SOLFEAR: (it. solfeggio) 1. Ejercicio vocal que consiste en cantar pronunciando, por medio de vocales (a, e, o) o de monosílabos (do, re, mi) todas las notas musicales en orden creciente o decreciente; 2. Disciplina que enseña la lectura y entonación musical por medio del solfeo; 3. Enseñanza de los rudimentos musicales.
Los primeros solfeos fueron publicados en el siglo XVIII en Italia para el uso de las escuelas de música. Imitándolos, los profesores del Conservatorio de París, hacia 1795, compusieron el "Solfàge" que sirvió de pauta a otros modelos de ejercicio de canto sin palabras publicados después en Francia.-
V.ad.: *Cantilena (5ª.acep.), Ejercicio, Estudio, Solmisación.*

SOLILOQUIO: Reflexión en voz alta y a solas:
V.ad.: *Canturrear, Melodrame (2ª. acep.), Monodia, Monólogo, Sólo (1ª. acep.).*

SOLMISACIÓN: Imagen o muestra simbólica de las notas, mediante sílabas que representan los sonidos, las cuales con el uso, se amalgaman con éstos hasta identificarse con ellos.-

SOLISTA: Cantante o instrumentista a quien esta confiada la parte de "solo" en una composición musical.-
V.ad.: *Concertante, Concertado, Monodia, Solo*.

SOLO: **1.** Pieza o pasaje interpretado por un cantante o instrumentista, sea solo o con otros en papel subordinado o de acompañantes; **2.** Composición o trozo de música escrita para una sola parte vocal o instrumental; **3.** Cantante o instrumentista con la parte más destacada de la composición; **4.** En conciertos, designación reservada al solista (a diferencia del "tutt" que es la reservada a la toda la orquesta).-
V.ad.: *Acompañar (3ª.acep.), Aire (1ª.acep.) Cantatilla, Cavatina (3ª. acep), Canzonetta, Concertante, Concierto (2ª.acep.), Melodía (4ª. acep), Monodia, Monólogo, Número (1ª.acep.), Obbligato (2ª.acep.), Récit, Recital, Recitado, Recitativo (2ª. acep.), Romanza (3ª.acep.), Soliloquio, Solista, Vocalizzo (1ª.acep.).*

sombrero de paja de Florencia, El (Rota, Nino). Ópera (Vaudeville) en cuatro actos. Libreto del compositor y de su esposa Ernesta Rota, basado en la comedia de Eugène Labiche y Marc Michelk, Un chapeau de paille de I'Italie. Estrenada en el teatro Massimo de Palermo el 21 de Abril de 1955.-

Cuando vuelve a París Fardinard de casa de su novia Eliana, donde ultimaron los detalles de su boda, que se celebrará ese mismo día, su caballo, en un momento de descanso, se comió casi íntegramente el sombrero de paja de una dama. Esta lo había dejado colgado en un árbol mientras paseaba por el parque con su amante, un militar. A causa de la prisa que llevaba Fardinard continuó al galope hasta llegar a su hogar.-

En la casa de Fardinard el novio, llaman a la puerta. La abre el criado Felice. Es el tío de la novia, Zio Vézinet, que asiste como invitado a la boda y trae de regalo de matrimonio una caja grande que contiene, según él, un objeto de mucho valor.-

Fardinard ha vuelto preocupado, pues muy pronto empezarán a llegar las carrozas con sus parientes e invitados que asistirán a la boda. Le explica a Felice, porque el tío Zio es sordo como tapia, que de vuelta a casa su caballo se ha comido un sombrero de paja dejando sólo un trocito. El tratar de llegar a su casa antes que su suegro Nonancourt, famoso por su puntualidad, lo obligaron a proseguir su camino sin darle mayor importancia al asunto. De pronto, llaman a la puerta. Se trata de Emilio, el militar, con su amante Danaide. Fardinard, sintiéndose culpable de lo ocurrido, manda a Felice que compre otro en la sombrerería más cercana llevando como muestra el pedazo que quedó del sombrero. Como los invitados han comenzado a arribar hace que se esconda Anaide en una habitación y en otra Emilio.-

Cuando aparece Nonancourt, su futuro suegro, evidentemente malhumorado por el dolor de pies que le causan los zapatos comprados para la ocasión, pues le han quedado chicos. Fardinard, evita por todos los medios, que éste ingrese a las habitaciones donde están escondidos los amantes. Llega Felice diciendo que no encontró ningún sombrero que se parezca al mordido, lo que causa la desesperación de Anaide y el enojo de Emilio. El novio los tranquiliza prometiéndoles una solución. Durante el camino al ayuntamiento, donde se celebrará la boda, detendrá su carruaje en la mejor sombrerería de París.

Se encaminan a la celebración del matrimonio los novios y los invitados. Anaide y Emilio se quedan en casa de Fardinard.-

La comitiva en sus carrozas espera en la calle, mientras Fardinard corre a la sombrerería. La modista encargada le expresa que no tiene ningún sombrero para dama, ya que el último, igual al que se le pide, lo vendió a la baronesa de Champigny cuya dirección le da.-

Fardinard, recién terminada la celebración del matrimonio, corre desesperado a casa de la baronesa. Esta, que ha preparado un concierto para sus amigos, se encuentra explicándoles a algunos de ellos que el violinista que actuará en unos momentos más, es un excéntrico,

toda vez que en una ocasión cobró, como honorarios, el zapato de una princesa y que ahora se conformó con una flor. La baronesa, haciendo un aparte al ver a Ferdinand con cara de desesperación se le acerca preguntándole si él es el artista Minardi; éste confundido, le responde que sí y ante la petición de un sombrero de paja, creyendo que se trata de otra excentricidad del violinista, va a buscarle uno.-

Mientras tanto, la comitiva del matrimonio ha entrado a la casa de la baronesa, siguiendo a Fardinard y al ver las mesas puestas se han sentado a comer. Vuelve la baronesa con el sombrero; sin embargo, éste es de color negro y, ante las muestras de agobio de quien cree que es el artista y el peligro que corre su concierto, le dice que junto con éste compró otro sombrero blanco para su hija casada con Beaupertruis, indicándole el lugar donde se encuentra su residencia. Fardinard se dirige rápidamente a esa dirección.-

En ese momento llegan otros invitados de la baronesa y encuentran su casa ocupada por otras personas: los convidados a la boda. Tras ellos, llega el violinista pidiendo disculpas por el retraso confiando que, por ello, nada haya sucedido.-

Los invitados del matrimonio al ver salir a Fardinard, satisfechos por la comida lo siguen. Antes de irse, Vézinet, tío de la novia, felicita efusivamente a la baronesa por la excelencia de su cocina.-

En su mansión Beaupertuis, que se está dando un baño de pies, se encuentra preocupado por la tardanza de su mujer en volver, pues salió en la mañana a casa de su prima Amalia, con su sobrero de paja blanco recién regalado por su suegra y aun no regresa.-

Detrás de Fardinard, que ha entrado a la mansión a solicitarle a su dueño el sombrero, acceden también los invitados, tomando esta casa por la nueva de los recién casados. Mientras las criadas se llevan a Elena al dormitorio y la acicalan para su noche de boda, Nonancourt se pone los zapatos de Beauportais que se los había sacado para el baño de sus pies. Con ellos, el suegro de Fardinard, se siente cómodo por primera vez en el día. En cambio, Beauportuis jura que con el baño le han crecido los pies, ya que los zapatos le quedan ahora estrechos.-

Entretanto Fardinard que ha buscado por toda la mansión el sombrero, aprovechando la preocupación de su dueño por sus pies, se encuentra con su suegro que pretende que se desnude y se vaya a la cama con su esposa.-

Beaupertuis, ante la invasión que ha sufrido su hogar, amenaza a Fardinard con una pistola exigiéndole explicaciones. Este se las da, contándole totalmente la historia del sombrero. Al entender lo ocurrido exige que lo acompañe a su casa en busca de su mujer. Descubre entonces, atónito, que todos los invitados a la boda están en su residencia y, además, que el tío Vézinet, duerme

plácidamente en su cama. Beaupetuis, acompañado de Fardinard, parte en busca de su mujer.

Nonancourt que es el primero que llega de vuelta a casa de Ferdinard, le declara a su hija Elena que lo sigue, que su yerno no merece ninguno de los regalos que se le han hecho y menos tenerla como esposa, no sólo por la conducta seguida después de la boda sino además, por su negativa de acostarse con ella. Por ello, les pide a los invitados que vienen llegando, cansados y mojados por la lluvia que se descargó poco antes, que se lleven los regalos hechos a los novios, los que felices los retiran por la economía que les representa. Tío Vézinet, viendo la caja que trajo en la mañana, explica que en ella hay algo muy caro y delicado: un sombrero de paja blanco de los fabricados en Florencia.-

Fardinard, que viene llegando a su casa después de haber huido de Beaupertuis, escucha lo que acaba de decir su pariente y comprende que en ello está su salvación; sin embargo, su suegro al decir que él nada merece, saca de la caja el sombrero y lo esconde.-

Cuando los invitados, cansados y mojados se van por la calle con sus regalos, la policía los arresta creyéndolos ladrones.-

Al salir del lugar Anaide y Emilio, Fardinard les expresa que por fin tiene el sombrero. Al abrir la caja, la encuentra vacía; sin embargo, presume que el sombrero debe estar en poder de uno de los invitados que están detenidos. Aprovechando que Emilio es amigo del jefe del cuartel, van a buscar el sombrero. Al oír el arribo de Beaupertuis, Fardinard esconde a Anaide en la garita de guardia del cuartel, y acompaña a éste a su casa para que busque a su esposa. Emilio que ha recuperado el sombrero, se lo tira a Fardinard para que, a su vez, se lo entregue a Anaide, pero este se enreda en un farol.-

Sale Beaupertuis de la casa, cojeando por lo apretados de sus zapatos, en dirección al cuartel de policía y Fardinard, para evitar que vea el sombrero, lo cubre con el paraguas, sin que Beaupertuis comprenda el porqué lo mantiene abierto si ya no llueve. Mientras caminan al cuartel, Emilio recupera el sombrero y corriendo se lo lleva a su amante quien, de inmediato, se lo coloca. Al verla su marido la riñe por haber estado todo el día fuera de casa, pero como ella tiene el sombrero no puede agregar ni hacer nada más.-

Liberan del cuartel de policía a todos los invitados. Nonancourt al saber lo ocurrido siente ahora admiración por la actuación de su yerno. Pide que le dejen los regalos. Beauportuis y Anaide se van, los parientes también y Fardinard y Elena pueden por fin, dormir juntos.-

SONAR: Antiguamente tocar; hacer sonar, interpretar con un instrumento.

SONG: Estilo de balada.

Ej.: *Fueron usados por Kurt Weill en casi todas sus óperas, especialmente en "La ópera de los tres centavos".-*

SONIDO: Sensación producida en el órgano del oído por el rápido y regular movimiento vibratorio de un cuerpo elástico, líquido o sólido.-
V.ad.: *Acústica (1ª.acep.), Distorsión, Gradación, Sonoro*

SONORO: Potencia y amplitud de una voz o de un instrumento.-
V.ad.: *Denominaciones dinámicas, Forte, Dinámica (2ª.acep.), Sforzato*

SOPRAN: **(al.)**Soprano.

SOPRANISTA: **1.** Cantante masculino adulto que, de manera natural o artificial, ha conservado la voz de soprano; **2.** Denominación de los castrados de los siglos XVII y XVIII que lograban igualar, como extensión, la voz femenina de soprano.-
En la Edad Media fue común la utilización de elixires y preparados especiales tendientes a desarrollar, en los varones, los grados más agudos que era posible alcanzar.

SOPRANO: ***V.ad.:*** *Castrado, Contratenor, Falsetista, Soprano masculino.*

SOPRANO: El tipo más agudo de voz femenina. Su extensión va del Do3 al Do5. Su tesitura del Mi3 al Sol4. Según el peso y el empuje de la voz, se clasifican en dramáticas, ligeras, líricas y spinto. Estas tesituras vocales recién señaladas se corresponden con sicologías y caracteres de fuerza en proporción a la cantidad y calidad del material vocal.-
No parece que esta voz de soprano fuese particularmente cultivada en el agudo antes del nacimiento de la ópera. En las antiguas composiciones polifónicas y profanas, hasta fines del siglo XVI aproximadamente, no se encuentran notas más elevadas que Sol y como máximo, La, lo que las hacía accesibles a los castrados y contratenores; sin perjuicio, que en los "solos" se transportaran, en consecuencia, los trozos musicales que había que ejecutar cuando se disponía de voces más elevadas. Con el avenimiento del siglo XVII se desarrolla el cultivo de esta voz bajo la influencia de la Escuela Veneciana, ganando de este modo, no solamente los "solos" sino también los coros poco a poco en altura. Más tarde, con Bach, las partes de soprano en los coros se hicieron más elevadas de lo que eran en los coros antiguos, encargándosele además a la soprano en los coros, las melodías rápidas y animadas.
V.ad.: *Assoluto, Cantus, Dessus, Dugazón, Falsete, Sopranista, Soubrete, Spinto, Superius, Tiple, Transporte, Treble, Voz, tesitura de la, Voz, timbre o carácter de la. Voz dramática, Voz principal (2ª.acep.)*

SOPRANO DE COLORATURA: El más agudo de los géneros vocales humanos.
Su principal cometido consiste en la soltura, sobre todo, en los registros más altos y cantar arias de gran virtuosismo.
Ej.: *Gilda en "Rigoletto" de Verdi; Zerbinetta en "Ariadna en Naxos" de Richard Strauss; Fierdiligi en "Cosi fan tutte" de Mozart.*
V.ad.: *Agudo, Coloratura (2ª.acep.) Fioritura, Florido (1ª.acep.), Tiple(2ª. acep.)*

SOPRANO DRAMÁTICA: Su extensión va del Sol2 al Do5. Su voz es menos aguda pero más llena y más expresiva que la de las sopranos líricas y ligeras.

Le es frecuente cantar líneas melódicas disjuntas que se caracterizan por grandes saltos interválicos que siempre producen tensión en el oyente y además, deben tener gran caudal de voz para traspasar la barrera sonora de una gran masa orquestal que suele acompañar sus intervenciones. Por ello, deben poseer un poderoso registro de pecho lindando en su color con él de mezzosoprano. Su agudo es vibrante con mordente y dotado de consistencia. Por su propia naturaleza las voces dramáticas femeninas suelen ser poco hábiles para la coloratura.-

Ej.: *Abigaille en "Nabucodonosor" de Verdi; Musetta en "La Bohème" de Puccini.*

V.ad.: *Dugazón, mordente, Voz dramática*

SOPRANO FALCON: Categoría francesa. Se caracteriza por una voz dramática, grave y poderosa y un agudo limitado.-

Corresponde esta voz, más o menos, a la mezzosoprano- ligera. En todo caso, es una voz equidistante entre la mezzosoprano-ligera y la soprano-dramática con graves de peso.

Ej.: *Valentine en "Los Hugonotes" de Meyerbeer; Carmen en la ópera homónima de Bizet.*

V.ad.: *Dugazon, Falcon.*

SOPRANO LIGERA: Su voz es muy aguda y de gran movilidad; pudiendo incursionar incluso en el registro sobreagudo.

Posee gran agilidad vocal en materia de ornamentaciones para enfrentar las demandas de las partituras. Su brillo reside casi exclusivamente en el registro de cabeza no obstante el pequeño volumen de su voz. Tiene una extensión que va del Do3 al Fa5. Los papeles confiados a esta categoría, corresponden a muchachas jóvenes, coquetas y alegres.-

Ej.: *Rosina en "El barbero de Sevilla" de Rossini; La reina de la noche en "La flauta Mágica" de Mozart*

V.ad.: *Coloratura, Flexible, Soubrette.*

SOPRANO LÍRICA: Su extensión va del Do3 al Do5. Otros sostienen que va del Si bemol 2 al Do sostenido 5. Es la voz más común entre las sopranos. Es poseedora de un timbre cálido, un excelente volumen y un perfecto equilibrio entre lo registros.

En el plano musical, las partes escritas para ella se mueven en un ámbito más o menos restringido y dentro de las notas "vecinas". Su acompañamiento orquestal es normalmente suave, lo que les permite lucir delicados pianissimos. Las personas que encarnan este papel, son generalmente muy jóvenes y sus principales rasgos son la candidez, ternura y fragilidad.-

Ej.: *Margarita en "Fausto" de Gounod; Mimí en "La Bohème" de Puccini*

SOPRANO LÍRICO-DRAMÁTICA: Algunos compositores definen esta

categoría como "spinto" a secas, pues es muy próxima y se confunde con ella. Otros, la diferencian, pues aducen que posee un grado más en cada uno de los factores que caracterizan a la spinto. Así, tienen mayor mordente, mayor solidez en los graves y squillo en los agudos.
Ej.: *Tosca y Aída en las óperas homónimas de Puccini y Verdi respectivamente.*
V.ad.: *Mordente, Resonancia*

SOPRANO LÍRICO-LIGERA: Esta voz se caracteriza fundamentalmente por poseer mayores facilidades para las fiorituras y agilidades que la de las otras sopranos líricas; lo que unido a una gran capacidad expresiva, le permite cantar, en general, con mayor intensidad papeles netamente ligeros.-
Ej.: *Adina en "La sonámbula" de Bellini, Julieta en "Romeo y Julieta" de Gounod*

SOPRANO LÍRICO-SPINTO: Por lo general alcanzan una extensión que va del La2 al Do sostenido 5.
Su principal característica es que reúnen musicalmente las voces de soprano- lírica y soprano-dramática. Lo normal es que el personaje que representan empiece con rasgos propios de la primera y finalice con los de la segunda. También existen casos en que la alternancia aludida, se produce en forma casi permanente. El timbre de esta clase de soprano es más penetrante que él de las sopranos- líricas señaladas anteriormente. Asimismo posee más mordente que ellas y su acento está dotado de mayor intensidad.-
Ej.: *Rusalka en ópera del mismo nombre de Devorak; Fedora Romazoff en "Fedora" de Giordano; Natasha en "La guerra y la paz" de Prokofiev*
V.ad.: *Lírico-Spinto, Spinto*

SOPRANO MASCULINO: Tipo de voz masculina adulta de alcance similar a la femenina producida por la castración.-
V.ad.: *Castrado, Contratenor, Falsetista, Falsetto, Sopranista (1ª.acep.), Tenorino.*

SOPRANO SFOGATO: v. Soprano ligera, Sfogato.

SOPRANO SPINTO: v. soprano lírico-spinto.
V.ad.: *Spinto*

SORDINA: Modificación de la sonoridad de la voz o de un instrumento para producir un efecto distinto de su sonido natural: comúnmente para apagarlo.
Ej.: Escena de la prisión. Acto II de "Fidelio" de Beethoven; Ballet de gnomos y silfos. Parte II de "La condenación de Fausto" de Berlioz.
V.ad.: *Entonación, Desentonar, Sovoz, Sotto voce, Velada.Voz, volumen o resonancia de la.*

SORTILEGIO: Escena de ópera en la cual se conjuran los espíritus.
Ej.: Escena del valle del lobo en Acto II de "El cazador furtivo", de Weber.
V.ad.: *Aquelarre, Ombra, Ópera mágica.*

SOSTENUTO: (it. sostenido): En forma suave. Sostener o prolongar sin interrupción y suavemente el vo-

lumen del sonido durante el lapso indicado en la partitura,.
V.ad.: *Prolongación (1ª.acep.), Retardo, Ritenuto, Tenue*.

SOTTO VOCE: (it. a media voz). De modo íntimo. En voz baja; poco volumen manteniendo el color y el timbre. Equivale a piano.-
V.ad.: Cantabile (4ª.acep.), Filar un sonido, Matiz, Mezza voce, Sordina, Velada, Voz, volumen o resonancia de la.

SOVOZ: Canto en voz baja y suave.
V.ad.: Piano, Sotto voce, Sordina.

SOUBRETTE: (fr. astuta) **1.** Término que designa, en los teatros de habla alemana y francesa, cierto tipo de sopranos encargadas de papeles juveniles, livianos o cómicos; **2.** Actriz joven de una opereta. (Su extensión va de un Si2 a un Do5).-
V.ad.: *Soprano*

SPIANATO: (it. sin detenerse. Nivelado): **1.** Suave. Liviano. Uniforme. Sin acentos fuertes y sin pasión. En forma pareja; **2.** Canto en que cada sílaba tiene su nota; 3. Fraseo musical en que la melodía se explaya.
V.ad.*: Canto silábico, Canto spianato, Matiz, Raddolcendo.*

SPIELOPER: (al. ópera teatral), Ópera ligera del siglo XIX parecida al signspiel por el uso del recitativo hablado y también a la opereta por su carácter cómico.
V.ad.: *Opereta, Singspiel.*

SPINTO: (it. empujar) **1.** Voz lírica que ha sido forzada a cantar en forma más vigorosa, para alcanzar otro registro; **2.** Voz, generalmente de soprano o de tenor, que es capaz de sonar poderosa e incisivamente en pasajes especialmente dramáticos y de cambiar fácilmente de registro y tesitura.-
V.ad*: Pasaje de voz, Squillo, Tenor spinto.*

SPIRITUAL: (ing. espiritual): Cantos religiosos o espirituales interpretados, por los negros americanos, con motivo de bodas, bautizos, funerales, etc., casi siempre fruto de la improvisación y que dependen o son motivados por una ceremonia litúrgica.
Sus referencias son generalmente bíblicas manifestadas en "solo" y estribillo con ritmo sincopado. Su estructura es responsarial es decir, de alternancia entre el solista y el coro, radicada en la entonación de una frase por parte del director del canto y la repetición de ésta, de manera invariable, por el coro a modo de contestación.-
Ej.: *Oh Lawd. I'm on my way (Coro). Acto III de "Porgy and Bess" de Gershwin.*
V.ad.: *Canto resposorio.*

Spontini, Gaspare: Compositor italiano (1774-1851). En Maiolati, su lugar natal, recibió su primera formación musical y sus resultados animaron a sus padres a que completase sus estudios musicales; no obstante, que estaba destinado a la Iglesia. Ingresó al Conservatorio Della Pietà dei Turchini de Nápoles, donde se educó junto a varios compositores, también de óperas, camino que seguiría muy pronto.-
A los veintidós años, estrenó la

ópera bufa "*Li puntigli della donna*" (1796), la que junto con la ópera seria "*Teseo riconosciuto*" (1798) lo dieron a conocer como uno de los compositores de mayor futuro.-

Cuando la Corte se refugió en Palermo, ante la amenaza francesa, Cimarosa, maestro de capilla de la Corte se negó abandonar Nápoles, por lo que Spontini tomó el puesto de éste. En Palermo compuso "*La fuga in maschera", "Gli Elisi delusi"* y "*Il quadro parlante".* La inseguridad política, lo movió a establecerse en 1803 en París. Tras representar en esa ciudad, sin pena ni gloria, algunas Operas-comique, en 1807, estrena, la que es considerada su obra cumbre: *"La vestale"* con tal éxito, que le significó el nombramiento de compositor particular de la emperatriz Josefina.

Dos años más tarde, "*Fernand Cortez"* (1809) recibe una acogida mucho más grande. En 1810, es nombrado director de orquesta del Teatro de la Emperatriz, nacido de la fusión del Teatro Italiano y de la Comedia Francesa, en que se desempeña a satisfacción general. En 1820, se instala en Berlín, como maestro de capilla y superintendente de música del rey Federico Guillermo III; nombramiento que tuvo por causa el triunfo conseguido por su tragedia lírica "*Olympia*" que causó sensación.-

En Berlín, el éxito extraordinario de "*El cazador furtivo* " de Weber, eclipsa su estrella y le priva de gran parte de la elite intelectual partidarios del romanticismo de éste. Su carácter intransigente y su falta de delicadeza aumentaron sus enemigos hasta que, una acusación de lesa majestad lo obligó, en 1842, a volver a París. Se establece por un tiempo en esta ciudad, en la cual es elegido miembro del Instituto de Francia.-

Su creciente sordera, que lo aisló del mundo musical, lo hizo volver a su pueblo natal, donde falleció rodeado de honores.-

Aunque la obra de Spontini casi ha desaparecido hoy día, no debe olvidarse el aporte histórico que hizo a la ópera: Los grandes efectos de sus conjuntos, coros y masas y, la pompa de su tragedia lírica, halló eco no sólo en la Gran-ópera de Mayerbeer, sino también, en la música de Ricardo Wagner.-

SPRECHGESANG: (al. canto hablado). Declamación, entre el habla y el canto, sometida a ritmo.

La voz sube y baja y ejecuta glissandi al acercarse a las notas sin jamás mantenerlas; sin embargo, cambia su entonación nota a nota como al cantar, pero, como señalábamos, no sostiene el tono, permitiéndole ser emitido como un discurso. Así las notas parecen ser habladas más que cantadas.-

El término se usa también, para describir un modo de declamación.-

V.ad.: *Declamado cantado, Glissando, Ópera balada, Mezzo recitativo, Parlando (2ª. acep.), Parlato, Recitativo, Singspiel.*

SPRECHSTIME: (al. voz hablada) Hablar con fondo musical no siempre sometida a ritmo.-

V.ad.: Las citas de la entrada anterior

SPRINGER: (ing. adorno de escape) *v.*. Nachschlag.

SPREZZATURA: Gran libertad rítmica usada en el recitar cantando.-
V.ad.: A capriccio, Declamado cantado, Licenza, Parlando, Rubato.

SQUILLO: (it. timbre) En ópera: vibración, intensidad o sonoridad
V.ad.: *Tenor spinto, Voz, volkumen o resonancia de la.*

STACCATO: (it. separar) Serie de notas que deben sonar breve, rápida y separadamente en la voz o en un instrumento con el objeto de destacarla.
Modo de producir sonidos disjuntos de modo que entre cada sonido se inserte una pausa, más o menos larga, a veces imperceptible. Es lo opuesto a legato.-
V.ad.: Articulación, Destacado, Picado, Portato.

STANZA: *v.* Estrofa.

STARK: (al.) Fuerte, intenso.

STAVE: (ing.) Pauta.

STENTANDO: (it.)Esforzando. Reteniendo, es decir, suspendiendo y cada nota acentuada.-

STERBENDSTERBEND: (**al.**)Morendo.

STESSO: (**it.**) Despacio

STILE: (**it.**) Estilo

STIMME: (al.) Voz en el sentido vocal como instrumento.

STIMMEN: (al): Afinar.

STINGUENDO: (**it.**) Extinguiéndose. Disminuyendo la intensidad hasta desaparecer.

STIRANDO: (it.) Prolongando el tiempo mediante un ritardo.

STORICO: (it.) **v.** Oratorio, Relator.

STRASCINANDO: (it. arrastrando): Indicación que se refiere no tanto al tempo como a que la nota "arrastre" a la que sigue. (De este modo la voz va descendiendo de grado en grado y sobre un ritmo ligeramente agitado).-
V.ad.: *Arrastre, Bajar, Cascada, Escala (2ª.acep.), Glissando, Gorjeo (1ª. acep.), Legato, Ornamento, Portamento.*

Strauss, Richard: Compositor alemán (1864-1949). Su padre, miembro de la orquesta de Munich, lo inició en la música. A los cuatro años de edad ya tenía clases de piano y, dos años después, clases de violín. Para ambos instrumentos compuso a partir de 1870, obras de distinto género. En 1874, comenzó sus clases en el Instituto, donde después de sus exámenes finales entra en la universidad; donde siguió y aprobó los cursos de Filosofía, Historia de la Civilización y Literatura. Su educación, en todo caso, fue bastante completa.-
Sólo tarde llega a conocer las obras de Liszt, Wagner y Berlioz, sus compositores preferidos, hecho importante para su futuro musical; pero lo decisivo para este autor y director de orquesta – que asciende rápido, luego de pasar por las orquestas de Meininger, Weimar y Munich, hasta lograr la dirección de la Orquesta de la Ópera Real de Berlín – es su extraordinaria técnica

que le permite conocer, dominar y obtener las mayores posibilidades instrumentales que una orquesta puede otorgar. El extraordinario uso orquestal que hace Strauss en la música instrumental y vocal es una de sus características; otra, es la descripción musical de escenas y situaciones que, serían básicas en la composición de sus óperas y de sus poemas sinfónicos, motivados ellas por impresiones externas.-

Desde 1881, publicó e interpretó varias obras musicales que llamaron la atención de von Bülow, quien lo eligió para que lo sucediera en la dirección de la Orquesta de Meiningen. A continuación fue asistente en la Ópera de Munich y en la corte de Weimar (1886). En 1898, fue designado director de la Orquesta de la Ópera de Berlín. Se convierte así, en el más importante director de orquesta alemán y, como tal, emprende importantes giras por Europa. A partir de 1910, se consagra por entero a la composición.-

La producción de Strauss es grande y de diversa índole. Hasta el año 1903 compone música instrumental preferentemente y, después de esa fecha, música de óperas. Dentro de la música instrumental, muestra un corte clásico debido a la influencia de Brahms. Después, con el conocimiento de Wagner en lo sinfónico y de Liszt en lo lírico, nacen sus famosos poemas sinfónicos de un solo movimiento y de carácter realista y descriptivo.-

A partir de 1904, se dedica a componer óperas, salvo "*Guntram*" y *Feuersnot*" de su época juvenil, se destaca con "*Salomé*" (1905) y "*Electra*" (1909), ambas influenciadas por Wagner en el uso del leitmotiv y de la melodía continua. Sin embargo, su orquestación muy personal y un crudo realismo, demuestran que su influencia no llega más allá de lo expresado. En estas óperas forja un estilo complejo y violento en que la voz, como se ha dicho, es tratada en forma inhumana acompañada de un suntuoso abanico orquestal tendiente a provocar en el oyente una estado anímico asociado a las ideas que se desarrollan en la escena.-

Posteriormente, con sus óperas "*El caballero de la rosa*" y otras, calma su espíritu revolucionario, como fue calificado, y se acerca a la tradición Mozartiana.-

Stravinsky, Igor: Compositor ruso (1882-1971). Hijo de un famoso cantante de la Ópera Imperial, se familiarizó desde muy niño con óperas y canciones rusas en San Petersburgo. A la edad de nueve años comenzó a tomar clases de piano. A los dieciocho daba gratuitamente lecciones de contrapunto sólo por placer, pues como pianista nunca se tomó en serio. Ingresó a la universidad a estudiar Derecho, donde fue compañero de estudios con un hijo de Rimski-Kórsakov, de quien se hizo muy amigo. Este le presentó a su padre quien terminó por aceptarlo como alumno. Terminó, sin embargo, Stravinsky, sus cursos de Derecho no obstante, que mantuvo los estudios e interés por

la música.-

Con motivo de la presentación de su obra "Fuegos artificiales", conoció a Diaghilev, él que reconociendo su genio musical, le encargó "El pájaro de fuego", para los Ballets Rusos que acababa de crear en París. Durante la composición de este ballet, concibió y escribió Petrouchka. El estreno de estos dos ballets en París, consolidó la fama que le precedía desde Rusia. "La consagración de la Primavera", con sus audaces armonías, ritmos primitivos y las inauditas disonancias de los instrumentos de viento, junto con ratificar, para unos, su grandeza como compositor, para otros, dio lugar a un enorme escándalo. Hoy es casi unánimemente aplaudida.-

En 1914, presentó la ópera "*El ruiseñor",* basada en un cuento de Andersen, con la que se inicia en el teatro lírico, escribiendo después, "*Historia de un soldado*", ópera leída, tocada y bailada, "*Edipo rey",* ópera-oratorio, "*Mabra*", opéra-comique y "*La carrera de un libertino",* además de sinfonías, ballets, danzas concertantes, obras religiosas, etc.

Para concluir, vale la pena transcribir lo que expresó respecto de la ópera "*El ruiseñor",* Kurt Pahlen: "Interpretación musical: imposible hablar de ella, con el alcance corriente. Juego escénico casi no existe. El canto no lo es en el sentido operístico. Austeridad, dramatismo interior, arcaísmo, serían las normas".-

STRETTA: (it. estrecho, comprimida): **1.** Sección en la que se produce un incremento en la velocidad de ejecución. (En la parte final de un aria, la stretta coincide a veces con el acelerando final); **2.** Parte final de un "número" en la ópera. (Allí las voces del conjunto están más juntas o unidas); **3.** Final enérgico, rápido y ágil; **4.** Recurso contrapuntístico consistente en hacer entrar la respuesta antes de que termine el tema, de tal modo, que tema y respuesta son oídos en parte, simultáneamente

Ej.: (1ª.acep.) Final del Acto I de "Un baile de máscaras" de Verdi (2ª. acep) Son característicos los finales de las óperas de Mozart y de Rossini.

V.ad.: *Accelerando, Contrapunto, Final, Stringendo.*

STRINGENDO: (it. apretando) Apresurado. Esforzado. (Indicación para que el intérprete aumente la "tensión" de la música).-

De hecho, se aumenta generalmente la velocidad como preparación para una nueva sección de tempo, básicamente más rápido que el anterior.-

V.ad.: *Accelerando, Final, Affretando, Stretta.*

STRISCIANDO: (it.) Arrastrando, Glissando. Ligado.

STROMENTATO: (it. instrumentado) Con acompañamiento instrumental además del o de los instrumentos del bajo continuo.

V.ad.: *Bajo continuo, Recitativo*

SUBIR: Elevar la voz o el sonido de un instrumento desde un tono grave, a otro más agudo.

SUAVE: **v.** Diminuendo.

SUBITO: (it. de improviso, repentinamente) Se usa en música como indicación de un efecto o un cambio repentino en la dinámica o en el tempo.-

SUL FIATO: (it. menos aire) Emitir la voz con un gasto mínimo de aire, sin hacer fuerza.
V.ad.: *Aliento, Fiato, Col Fiato*.

SUIVEZ: (fr.): ***v.*** Seguir. Colla parte.

SUPERIUS: (lat.): Antiguamente el nombre que se daba a la voz más aguda. (Hoy es llamada soprano).-

SUSPENSIÓN: Adorno que significa retrasar, por un breve lapso, el ataque a la nota afectada.-
V.ad.: *Ataque, Ornamento, Prolongación, Retardo, Rubato (1ª.acep).*

SUSURRANDO: **1.** Repetición de notas en forma suave y rápida como un efecto especial producido al tocar el arpa; **2.** Murmurando.
V.ad.: *Ornamento*

SVELTO: **(it.)** *veloz, ágil.*

Szymanowsky, Farol: Compositor polaco (1882-1937). Un accidente sufrido en su niñez lo dejó inválido por varios años lo que le impidió asistir a la escuela. Por ello, su educación musical, corrió por cuenta de su padre y una tía, excelentes músicos por afición. Sus estudios musicales, que continuó como autodidacto, los complementó después, cuando ya sanado, ingresó al Conservatorio de Varsovia.(1901). Antes, ya había compuesto algunas sonatas, piezas para piano, etc.(1898-1900).-
Ganó el Premio Chopin con su "Sonata Op. 8" en Lemberg y formó parte de la Asociación de Jóvenes Compositores Polacos, cuyo cuartel general estaba en Berlín, los que trataban de reaccionar contra el tradicionalismo y la inercia artística de Polonia.-
Viajó a Berlín y residió allí dos años (1906-1908) donde estudia profundamente la música de Wagner y de Richard Strauss y cuya influencia es muy perceptible en sus composiciones de esa época. A su vuelta a Polonia, al enfrentar la incomprensión del público polaco, decidió vivir por algún tiempo en Viena, donde un amigo, Fitelberg, quien dirige la Orquesta de la ópera de Viena. Allí escucha varias óperas y fascinado por ese género, y en especial por las de Stravinsky, Ravel y Debussy, se aparta de sus admirados compositores germanos y se acerca al folklore polaco, componiendo sus dos óperas: "*Hagith*" (1922) y "*El rey Roger*" (1926). Ese mismo año, se le nombra director del Conservatorio de Varsovia, pero por razones de salud debe retirarse a un sanatorio. Continúa su labor y compone su famosa "Sinfonía Concertante", antes de que, una nueva crisis de la tuberculosis pulmonar que lo afectaba, lo obligara a ingresar de nuevo al sanatorio, donde falleció.-
Fue Szymanowsky el compositor polaco más múltiple y representativo de estos últimos tiempos. Creador del sinfonismo polaco, jefe de la Escuela Nacionalista Moderna de Polonia y compositor de óperas, ballets, grandes obras para solistas, coro y orquesta, sinfonías, conciertos para piano y para violín, etc.

T

TACET: (lat. se calla) Indicación al ejecutante, para que durante un pasaje musical de canto o de orquesta, guarde silencio durante cierto tiempo o hasta el final de dicho pasaje.-
V.ad.: *Silencio, Fermata (2ª.acep.), Parada, Pausa (2ª.acep.), Silencio (2ª.acep.).*

TAILLE: (fr) Denominación que antiguamente se daba en Francia a una voz intermedia, especialmente la de tenor.-

TAKT: (al.) Tempo

Tan Dun: Compositor chino. Compositor y director de orquesta multifacético. Sus obras han superado las fronteras entre los sistemas musicales occidentales y orientales y, entre lo clásico y lo multimedia.-
Nació en Jimao, Provincia de Human. Trabajó como plantador de arroz. Más tarde, durante la revolución cultural China, estudia en el Conservatorio Musical de Pekín, recién reabierto, e interpreta algunas de sus óperas en dicha ciudad. En 1986 se traslada a Nueva Cork donde obtiene un doctorado en artes musicales en la Universidad de Columbia.-
Entre sus óperas más importantes se encuentran "*Marco Polo*" (1955), "*Peony Gaffiti" (*1989) y *"Tea",* además de oratorios y otras obras sinfónicas

TANTO: (it. tan): **1.** Adverbio usado para modificar el sentido de otras voces relativas al movimiento y a la sonoridad (no tanto forte: no tan fuerte; Largo non tanto: no tan lento); 2. Equivalente a non troppo: no demasiado

TARAREAR: Cantar entre dientes y sin palabras
V.ad.: Boca cerrada, Canturrear, Vocalizzo (2ª.acep.)

Tchaikovski, Peter Ilitch: Compositor ruso (1840-1893). Su padre, un ingeniero de minas; su madre, una joven de origen francés. Desde niño demostró gran afición a la música; sin embargo, no recibió en su juventud una enseñanza musical sistemática, salvo discontinuas lecciones de piano. Su padre lo inscribió en la Escuela de Jurisprudencia de San Petersburgo, ciudad a la que se trasladó la familia en 1852. Obtenido el título de abogado, logró un puesto en el Ministerio de Justicia. En 1863, a instancias de su padre, convencido de las dotes musicales de Peter Ilich, ingresa al Conservatorio de Música de San Petersburgo, renunciando a su cargo de funcionario público. En 1865, se diplomó ganando el premio con una cantata sobre la oda a la alegría de Schiller. Al año siguiente, Rubinstein, que había sido su profesor de piano

en San Petersburgo, le ofreció el cargo de profesor de armonía en el Conservatorio de Moscú, puesto que desempeñó durante once años. También en esa época, se ocupó de la crítica musical en esa ciudad. Mientras tanto, sus composiciones, que se ejecutaban frecuentemente, comenzaron a ser apreciadas, obteniendo extraordinario éxito con algunas de ellas, especialmente con la obertura Romeo y Julieta.-

Es aquejado de desequilibrios nerviosos, crisis depresivas, insomnio, pánico etc., los que lo acompañarán toda su vida. Ellos fueron motivados, al parecer, por una homosexualidad latente que se esmeró siempre en disimular. Durante un lapso, cree que se ha liberado y, para confirmarlo, se casa con una alumna a quien no ama. Este matrimonio es un fracaso. Abandona a su cónyuge a los dos meses de unión. Esta aventura, con su secuela de problemas psíquicos que afectan su salud nerviosa y su sensibilidad, lo hacen renunciar al Conservatorio, viajando a Suiza e Italia. Se dedica por entero a la composición y lo puede hacer, sin grandes apuros económicos, gracias a la ayuda financiera, que le prestó Mme. von Meck, viuda y acaudalada dama, por más de trece años. Ella le pagó sus deudas y le asignó una renta anual de seis mil rublos. Tchaikovski, jamás habló con ella, no la vio más que de lejos una o dos veces, pero se escribieron durante ese lapso en un tono de gran amistad. A la generosidad de Mme. von Meck, se añadió una pensión de tres mil rublos otorgada por el zar, cuando ésta dejó de ayudarlo.-

En 1885, ya restablecido, Tchaikovski volvió a Moscú y tras su larga ausencia hace su reaparición como director de orquesta, siendo aclamado. Esta fue su iniciación de una serie de conciertos que dirigió a invitación de muchas naciones de Europa y de EEUU.-

Nueve días después de haber terminado de componer su "Sexta Sinfonía", muere repentinamente a causa del cólera, por beber agua contaminada.-

Sin lugar a dudas, Tchaikovski es el compositor más destacado de Rusia. Su predominio en el campo de la sinfonía, el ballet y la ópera le otorgaron fama internacional, a pesar de la opinión contradictoria de muchos de sus compatriotas por su patetismo y sentimentalismo. El público occidental, europeo y americano, lo consideraba la encarnación de lo característico ruso dentro de la música.

Tchaikovski es admirable por la síntesis que hace fundiendo una gran intensidad melódica, riqueza de ritmos y extraordinaria instrumentación. En su música, se encuentran típicos rasgos rusos mezclados con la influencia europea. Está calificado como un romántico tardío que supo resumir lo mejor de esa tendencia.-

En el caso de la ópera, Tchaikovski sigue una línea nacionalista, con melodías y canciones rusas a las que les incorpora un vigoroso lenguaje sinfónico. No alcanza en este géne-

ro el éxito que le deparó el ballet y la música instrumental, hasta que se incorpora al camino de la ópera italiana, en aquella parte relativa a su estructura, arias, recitativos, coros, etc., sin dejar por eso, que su nacionalismo desapareciera de sus melodías adaptadas al modo italiano.-

Sus óperas más importantes fueron: *"Eugenio Onegín"**1876), "*Mazeppa*" (1882) y "*La dama de piqué*" (1890).-

TARDO: (it.) Despacio, Retardando.

Tea (Tan, Dung). Ópera en tres actos. Libreto del compositor y de Xu Ying. Estrenada en el Suntaryltall de Tokio el 27 de Octubre de 2002.-

Japón en los antiguos tiempos.

En el interior de un templo de Kyoto, en el jardín donde se toma té, reina silencio. Sólo se escucha la música del agua que cae en una fuente unida a un murmullo de voces que cantan. Es la ceremonia del té. El gran monje Seikio levanta una tetera de té vacía y la vierte sobre un tazón igualmente vacío y con evidente placer saborea un té inexistente. Los monjes que se le han acercado le preguntan porqué bebe un té imaginario. Seikio, nacido príncipe, les responde que diez años atrás se hizo monje a causa de un cruel amor.-

Diez años antes, en el interior de un palacio en Chang'an, antigua capital China, la hermosa princesa Lan y su hermano el príncipe, se encuentran ofreciendo a su padre, el Emperador, el espectáculo de una función de títeres. Esta es interrumpida por la entrada de Seikio quien es recibido con sorpresa por el Emperador. Conversan amistosamente. Seikio le señala que la causa de su visita es la de manifestarle su deseo de casarse con Lan. El emperador duda y para decidirse le pide le recite un poema sobre el té. El excelente recitado de Seikio impulsa al emperador a consentir en el matrimonio.-

Al comienzo de una ceremonia del té, alegre y colorida, el encargado del ritual, anuncia al emperador que ha llegado un príncipe persa que ofrece mil caballos a cambio de un libro. El emperador, curioso, le pregunta qué libro tendría semejante precio. El ritualista contesta que el Libro del Té que contiene cientos de preciosos secretos tales como el fuego que atraviesa el agua, el Yin y el Yang, las líneas trazadas al interior del cuerpo y de la mente y muchos otros que llenan al libro de sabiduría. El emperador ordena que se lo traigan de su biblioteca y lo entrega al príncipe persa, que recién ha ingresado al salón, para que lo examine.-

Seikio, que también participaba de la ceremonia, duda si este libro es el mismo que una vez le mostró su autor Luyo, el sabio del té, con quien él había estudiado acerca de esta bebida, en el Sur.-

El príncipe persa molesto, desafía a Seikio y promete sacrificar su propia vida si éste encuentra el verdadero Libro del Té. Por su parte Sei-

kio se obliga también a poner fin a su existencia si resulta equivocado y le dice en voz alta al persa: "Una vez que has dado la palabra, mil caballos no pueden recobrarla". En el intertanto la princesa Lan solloza con miedo y pena al ver que su amado y también su querido padre han sellado su destino.-

Seikio, acompañado de la princesa Lan viajan hacia el sur en busca del verdadero Libro del Té, donde espera que Luyo se lo muestre y pide al sol y a la luna, para que disipen la bruma de la tristeza. Durante el camino Lun le cuenta a Seikio la leyenda acerca del descubrimiento, hace miles de años, del Libro del Té y de los famosos dobles significados existentes en su redacción: "frotando el…. oolong, el sombrío dragón se levanta.// apretando el ….moli, la flor del jazmín, se abre // oprimiendo el looching, el pozo del dragón se desborda"//. Mientras comentan los dobles significados, hacen el amor y cantan: "en el espíritu del té, la mujer hace de la vida un arte, el hombre hace del arte la vida".-

En el sur Lu, la hija del sabio del té, con un ritual de estilo, anuncia la muerte de Luyo, su padre. La llegada de Seikio y Lan es tardía. Sin embargo, consiente en entregarles el Libro del Té, sólo con una condición: difundir su sabiduría por el mundo entero. Mientras los enamorados lo leen, el príncipe persa llega precipitadamente y arrebata a Lan el libro. Un combate mortal se inicia entre Seikio y el príncipe. Pero es Lan quien resulta mortalmente herida; es apuñalada al intentar detener el duelo. Cubierta de sangre Lan levanta la tetera vacía y bebe el té del vacío: "Morir por el único que amo y el único que sabe del amor".-

Transido de dolor el emperador canta el adiós a su hija con una cita del teatro de marionetas que Lan y su hermano una vez representaron para él: "sin ti la vida es muerte viviente". Repite además las últimas palabras de Lan: "Después de este té, la casa". El príncipe persa se arrodilla ante Seikio y le entrega su espada exclamando: "conmigo esto ha comenzado; conmigo terminará". Seikio en vez de matarlo, corta sus propios cabellos.-

Los cánticos de los monjes se reanudan: "No obstante que el cuenco está vacío, el perfume irradia; no obstante que la sombra se ha ido, el sueño crece.".-

En el jardín japonés el monje mayor Seikio levanta la tetera vacía: "un sorbo, después dos, después la mitad"… y después canta: " Saborear el té es lo más difícil".-

Resumido de Tan Dun on Tea de Pierre Audi.

TEATRO LÍRICO: ***v.*** Drama musical

TEATRO MUSICAL: Término con dos sentidos diferentes, ambos posteriores a 1950: a) Producción operática en forma "realista" o "genuina" para distinguirla del tipo tradicional que supuestamente sacrificaba todo al despliegue vocal y b) Género de obras de concierto para las cuales es necesaria una producción escénica.-

V.ad.: *Drama musical (2ª.acep.)*

TEATROS DE ÓPERAS: Así como la ópera, desde sus orígenes, ha sufrido cambios evolutivos sustanciales, también los teatros (edificios destinados a la representación de óperas) han tenido un desarrollo paralelo. En un principio, las óperas eran compuestas y presentadas como espectáculos suntuosos con ocasión de matrimonios y onomásticos de príncipes, duques, etc. Por ello, su escenario era el salón de bailes, la terraza del palacio, etc., y el público, se limitaba a miembros de la nobleza y personalidades de alto rango. Una excepción fue el Teatro delle Quattro Fontane, en el palacio papal de Roma con una cabida para más de tres mil espectadores.-

Los primeros teatros de ópera construidos ex profeso fueron los teatros San Cassiano de Venecia (1637) y el Teatro della pergola de Florencia (1657). Más tarde, y no obstante que se construían aceleradamente teatros de óperas en diversas ciudades de Europa, muchos de ellos, destinados a la presentación de obras dramáticas, se adaptaron para el montaje de óperas. (El Coven Garden de Londres, conocido desde 1847 como La Royal Italian Ópera). Estas construcciones se continuaron a lo largo del siglo XIX y su edificación estaba causada no sólo para la representación de espectáculos fastuosos sino además, como una demostración o símbolo del esplendor urbanístico del país o de la ciudad.-

La necesidad de dar cabida a orquestas de gran tamaño y a la vez ofrecer al publico, junto a una cercanía al escenario, una visibilidad sin obstáculos unido a una acústica equilibrada entre las voces y la orquesta, trajo consigo la creación del "foso orquestal" situado al frente y por debajo hacia el fondo del escenario, la "planta en herradura" y "las paredes con balcones y palcos en distintos niveles". Con estas innovaciones se acortó la distancia entre el público y la escena y además, se redujo el tiempo de reverberancia del sonido reflejado contra las paredes, pues éstas y los balcones absorben y dispersan las ondas sonoras creándose así una mejor y mayor acústica.-

TEDEUM: **1.** Canto religioso de alabanza y regocijo; **2.** Himno de la liturgia católica romana; (se canta en los maitenes, domingos y fiestas religiosas y en las acciones de gracia solemnes).-

Ej.: *Final 1er. Acto de "Tosca" de Puccini*

V.ad.: *Himno*

TELONERA: Obra corta de un acto que servía para iniciar una función teatral, común en las óperas bufas.-

V.ad.: *Buffoneria musicale, Farsa (2ª. acep.), Musiquette, Preludio*

TEMA: **1.** Melodía o fragmento de ella que sirve de motivo a una composición; **2.** Número o grupo de notas que constituyen por repetición, recurrencia, desarrollo, etc., un elemento importante en la construcción de una composición musical y al que se da preeminencia por su

posición al representárselo o desarrollárselo; **3.** Motivo principal de una obra; **4.** Elementos reconocibles dentro de una composición mayor; **5.** Frase o fragmento musical breve del que emerge la pieza mediante repeticiones, variaciones, transformaciones y desarrollos ulteriores rítmicos, melódicos o armónicos.- Una composición puede constar de un solo tema, aunque lo normal es que tenga más de uno.-
V.ad.: *Exposición, Motivo (1ª.acep.), Passagio (4ª,acep.), Sección.*

TEMBLOR: v. Trémolo.

TEMPLAR: v. Afinar

TEMPO: **1.** Movimiento, tiempo, compás;.**2.** Unidad de duración elegida para la división simétrica de la frase musical; **3.** Velocidad en la que se ejecuta una pieza musical; **4** Clasificación de modelos rítmicos básicos, es decir, diferentes tipos de compases; **5.** Cada una de las partes en que se dividen los distintos géneros musicales; **6.** Duración de determinada nota.
V.ad.: Accelerando, Accrescendo, Affretando, Allargando, Animato, A tempo, Batuta (2ª.acep.), Calando, Compás, Contratempo, Maetoso, Moderato, Morendo, Mosso, Moto, Movimiento, Período, Più, Presto, Prestíssimo, Ravvivando, Ritmo, Ritardando, Rubato, Silencio, Síncopa, Stringendo, Súbito, Tempo denominaciones, Veloce, Volante.

TEMPO, DENOMINACIONES:
Grave: Pesado, parsimonioso, con extrema lentitud.
Largo: Con lentitud.
Larghetto: Algo más fluido, pero todavía muy lento.
Adagio: Muy sereno y lento.
Adagietto: Algo menos lento.
Moderato: Moderado, más bien lento.
Andante: Tiempo movido, fluido, no demasiado lento pero sereno.
Andantino: Algo más movido que el andante.
Allegretto: Tiempo más fluido.
Allegro: Tiempo bastante más rápido y vivaz.
Vivace: Muy movido, algo más movido que el allegro.
Presto: Muy rápido y movido.
Prestíssimo: Extremadamente rápido.
Estos conceptos básicos, pueden graduarse más mediante el empleo de adjetivos. La palabra "molto" (muy) aumenta la tendencia básica; "Allegro molto" es más rápido que el "allegro". "Adagio molto" es más tranquilo que el "adagio". "Con moto" es un complemento de movimiento; "andante con moto" significa pues tiempo tranquilo pero movido (sobretodo interiormente). "Con fuoco", significa con fuego, con temperamento; "Appasionato", con pasión; "allegro appassionato es pues, un tiempo agitado y con pasión. "Non troppo", quiere decir no demasiado y, en consecuencia, atenúa un poco el concepto principal. "Allegro ma non troppo" exige un tiempo rápido, pero no precipitado. Con "Brío" es un tiempo vivaz con énfasis; "Allegro con Brío", significa un tiempo enfáticamente rápido. Las transiciones de un tiempo lento

a uno más rápido se indican con las palabras "acelerando" (acc.), o también "stringendo"; haciéndose más rápido y lo contrario con las palabras "retardando" o también "ritenuto" o "allargando", etc.
V.ad.: Las citas en la voz "Tempo".

TEMPO LIBERO: (it. tiempo libre): v. Ad libitum

TENERAMENTE: (it. tiernamente): Con suavidad, con delicadeza.

TENOR: (lat. sostener) **1**. La voz normal más aguda del hombre; generalmente de dos octavas del Do2 al Do4: (el famoso Do de pecho). Su tesitura del Sol2 al Sol3. **2.** Voz masculina situada sobre el barítono y que corresponde, en las mujeres y niños, a la de soprano; **3**. En el canto eclesiástico: nota principal sobre la que reposa o se sostiene la salmodia que se ejecuta
Fue llamado así, porque cuando emergió la música polifónica en la época medieval, su misión era sostener (lat. tenere) el *cantus firmus* u otra melodía, mientras que las otras voces avanzaban en contrapunto con ella (contratenor). El tenor era la parte más grave, el bajo de la armonía y del ritmo sobre el cual se disponían las demás voces: motete, triple, cuádruple Los tenores eran además, - independientemente de la naturaleza de las voces, melodías o fragmentos - elegidos para desempeñar el papel de bajo continuo o parte fundamental. Al añadírsele, más tarde, otras dos voces encima: "duplum" y "triplum" y otra debajo, "bassus", llegó esta voz a tener la tesitura actual.-
En los tiempos modernos, Gluck y Donizetti fueron los primeros en rescatar esta voz al darle al tenor un papel más importante que él que le había reservado la práctica operística de los primeros años del romanticismo, en los que la técnica del canto, no permitía para este registro arrebatos de tipo romántico y en especial, la vocalización en los sobreagudos abandonando para ello falsete y sustituyéndolo por una emisión vocal plena: el do de pecho (Do4). En efecto, el primero relegó de sus óperas al castrado y su rol lo otorgó a un tenor en "Ifigenia en Aulide" (1774) dando cumplimiento a la reforma que el mismo propugnara. Donizetti por su parte, tal vez sin quererlo, obtuvo del tenor que cambiara la técnica del canto sobreagudo, al otorgarle a esa voz, en su ópera: "Lucía de Lammermoor" (1835), un recitativo, una aria y una cabaletta. El primero que inició tal técnica fue el tenor francés Gilbert Dupré cantando el papel de Edgardo en la ópera señada y causando la admiración del público.-
V.ad.: *Alto (2ª.acep.), Altus, Bajo continuo, Baritenor, Basseto, Cantus firmus Contratenor, Duplum, Haute-Contra, Heldentenor, Haute-contra, Voz, pasaje de la, Soprano masculino, Tenorino. Taille, Trial, Voces, tesituras, Voces, carácter o timbre de las,Voz, Voz dramática, Voz, pasaje de.*

TENOR AGUDO: Tipo de voz masculina más alta que la de tenor lírico. (Esta voz antiguamente era cantada por los castrados).

V ad.: *Castrado, Contratenor, tenor lírico*

TENOR BUFFO: Denominación teatral para designar al tenor ligero o cómico del que se espera sobre todo agilidad física y vocal.
Ej.: *Guillot en "Manon" de Massenet; Eroshka en "El príncipe Igor" de Borodín*

TENOR DE CARÁCTER: Musicalmente se mueven dentro del mismo registro de las demás categorías de tenor. Su rasgo más relevante, es que deben trabajar con gran sutileza las inflexiones de voz con el propósito de dar el carácter adecuado a su personaje y de allí el nombre con que se les conoce. En el plano teatral sus papeles son, casi siempre, secundarios.-
Ej.: *Tybalt y Benvolio en "Romeo y Julieta" de Gounod; Fritz en "La ciudad muerta" de Korngold; Prior de Milán en "Los Lombardos en la Primera Cruzada" de Verdi*

TENOR CÓMICO: v. Tenor buffo.

TENOR DRAMÁTICO: Es la voz mas potente, voluminosa y obscura de color del registro de tenor.Su extensión va del Si1 al Do4. Son voces que han evolucionado de la voz de barítono y que precisan de la madurez de los años. (Ante su escasez, su papel es abordado, generalmente, por el tenor spinto).-
En Italia se le llama comúnmente "tenore di forza" por su voz robusta, contundente y no demasiado hábil para el uso de la media voz o para filar un sonido. Su actuación le es cómoda en las frases ubicadas en el registro medio. Los personajes concebidos para esta categoría en el plano teatral, son hombres maduros de carácter heroico. Desde el punto de vista musical, en sus partes se hallan con frecuencia saltos interválicos desde el registro agudo hacia el grave y viceversa y además, con un denso acompañamiento orquestal que sólo son capaces de enfrentar aquellos que poseen un gran caudal de voz.-
Ej.: Otelo en la ópera homónima de Verdi; Tristán en "Tristán e Isolde" y Sigfrido en la ópera del mismo nombre, ambas de Wagner; Sansón en "Sansón y Dalila" de Saint-Saenz.
V.ad.: *Heldentenor, Voz dramática*

TENOR DI FORZA: v. Tenor- dramático

TENOR DI GRAZIA: v. Tenor- ligero.

TENOR HEROICO: v. Heldentenor

TENORHORN: (al): Barítono

TENOR LIGERO: Su extensión va del Do2 al Si bemol 3. Le es necesario a esta categoría, ser poseedora de una gran agilidad vocal y, en muchos casos, capacidad para abordar el registro sobreagudo.-
Su voz es débil y carece de mordente. Su timbre, aun a plena voz, es a veces casi blanca. En él se combinan e incluso se confunden las emisiones a plena voz de cabeza y de falsete. Corresponde en lo femenino a la cuerda de soprano de coloratura. Esta voz era calificada antiguamente de contralto.-
En el plano teatral, se trata siempre de personajes jóvenes y vivaces y con gran alegría de vivir. En Italia a esta clase de tenor se le ha dado

el nombre de "tenore di grazia" no obstante que esta donominación no es acertada, pues también puede corresponde a otros tipos de voz de tenor. En efecto, un tenor di grazia, es decir con dominio del canto ligero, de las sfumature o matices, puede ser también lírico-ligero o netamente lírico siempre que posea una técnica apropiada para la articulación rápida que requieren las agilidades y las capacidades para lograr el registro sobreagudo. Es el prototipo de tenor de la época del Bel canto.-

Ej.: *Almaviva en "El barbero de Sevilla" de Rossini; Octavio en "Don Giovanni" de Mozart; Alfredo en "La Traviata" de Verdi*

V.ad.: *Patter song, Trial (2ª.acep.) Travesti*

TENOR LÍRICO: Es la voz de tenor de mayor extensión, abarca del Do2 al Mi4. Es la voz más corriente y típica de tenor. Además es la que cuenta con mayor homogeneidad, pues posee un mayor equilibrio entre sus distintos registros. Su centro es amplio y el agudo tiene indiscutible brillo y vibración.-

Es probablemente el tipo de voz que abarca un mayor repertorio, pues le es posible ingresar al terreno del lírico ligero, en el ligero y también en el dramático. Las partes escritas para esta categoría presentan líneas melódicas conjuntas y tienen un acompañamiento generalmente suave. Es la contrapartida masculina de la soprano lírica. Teatralmente corresponden a jóvenes románticos idealistas.-

Ej.: *Fausto en ópera homónima de Gounod; Rodolfo en "La Bohème" de Puccini*

V.ad.: *Tenor agudo*

TENOR LÍRICO-DRAMÁTICO: Es común que, con el avance de la edad, la voz del tenor lírico tome más peso, evolucione. Abandona el repertorio y se incluye en el llamado "lírico-dramático". Para muchos un nombre poco apropiado.-

Ej.: *Rodolfo en "La Bohème", Cavaradossi en "Tosca", ambas de Puccini; Alfredo en "La Traviata" de Verdi; Don Juan en "Carmen" de Bizet.*

TENOR LÍRICO-LIGERO: Es una voz muy próxima con la del tenor ligero; sin embargo, ella es más densa y de mayor consistencia sobre todo en la zona grave, con un centro agudo y brillante

En general, el tenor lírico-ligero tiene la amplitud del lírico en la zona inferior y, en particular en el centro, en el registro medio, y posee la agilidad y extensión del ligero en la zona superior.-

Ej.: *Ferrando en "Cosi fan tutte" de Mozart, El duque de Mantua en "Rogoletto de Verdi, des Grieux en "Manon" de Massenet; Arturo en "Los Puritanos" de Bellini.*

V.ad.: *Travesti*

TENOR SPINTO: Su extensión va del Si1 al Do4. Voz potente, densa y extensa, más bien obscura con un considerable registro de pecho y dotada de un auténtico squillo en la zona alta.

Equidistante entre las voces de lírico puro y de dramático por lo que podría definirse como voz "lírica-

dramática". Se trata de voces que en su origen fueron líricas y que con el transcurso del tiempo fueron ganando en anchura y en carácter.-
Ej.: *Radamés en "Aída" de Verdi; Enzo Grimaldo en "La Gioconda" de Ponchielle; Manrico en "El trovador" de Verdi*
V.ad.: Spinto, Squillo

TENORINO: Designa una voz de tenor aguda y agradable pero de poco volumen.-
Ej.: *Oberón en "Sueños de una noche de verano" de Britten; Andrónico en "Tamerlano" de Händel*
V.ad.: *Castrado, Contratenor, Falsete, Falsetista*

TENORIO: v. Tenorino

TENORIZAR: Cantar con el timbre y registro de tenor sin serlo.-

TENUE: Prolongación de la duración de un sonido indicada en la notación por una ligadura.-
V.ad.: *Ornamento, Sostenuto, Tenuto.*

TENUTO: (it. tenido, retenido) Mantenimiento de la nota hasta el límite extremo de su duración; es decir, durante su valor completo.-
En la ópera el término "tenuto" se refiere generalmente al mantenimiento del sonido mas que a su duración exacta para producir un efecto dramático.-
V.ad.: *Calderón, Fermata, Fiato, Filar el sonido, Filar un tono, Legato, Ornamento, Sostenuto, Tenue*

TERCETO: 1. Actuación de tres personajes en un fragmento cantado; 2. Conjunto vocal formado por tres voces solistas ejecutando cada una su parte.-

TERMINACIÓN: No hay reglas fijas ni para el carácter de las voces –aunque se elige preferentemente voces contrastantes: femeninas y masculinas, agudas y graves, etc.,– ni para la forma, que se ajusta enteramente a la letra y a la situación dramática.-
Ej.: Ah Taci inguisto core (Doña Elvira, don Giovanni y Leporello) Acto II de "Don Giovanni" de Mozart; Oh di qual sei tu vittima (Polión, Adalgisa y Norma) Acto I de "Norma" de Bellini; Quoi dans nos maux accepotant un partage,
V.ad.: *Trío.*

TERMINACIÓN: v. Final.

TESITURA: v. Voz, Tesitura

TETRALOGÍA: Conjunto de cuatro obras dramáticas o de ópera.-
Ej.*: "El anillo de los Nibelungos" de Wagner que lo componen "El oro del Rhin", "La Walquiria", "Sigfrido" y "El ocaso de los dioses*".

Thais (Massenet Jules) Ópera en tres actos. Libreto de Louis Gallet, basado en la novela de Anatole France del mismo nombre. Estrenada en la Ópera de París el 16 de Marzo de 1894.

Athanael que acaba de llegar de Alejandría, relata a sus hermanos Cenobitas, mientras toman su cena frugal en el desierto de Tebaida, la vida perversa que se lleva a cabo en esa ciudad y de los excesos y escandalosa vida de la cortesana Thais que conduce a sus ciudadanos al culto del pecado. Por ello, comunica a los monjes su decisión de volver a Alejandría para convertir a

la cortesana y redimir a la ciudad. Hace caso omiso las advertencias y consejos de su hermano, el anciano y sabio Palemon. Mientras duerme esa noche, es atormentado por la imagen de Thais, a quien vio, siendo aun joven, a punto de sucumbir bajo el influjo de sus encantos. La sueña en un teatro, desnuda danzando voluptuosamente. Sólo el implorar a Dios le permite dominarse.-

Convoca a los monjes, se despide de ellos y, después de recibir su bendición, parte a Alejandría a eliminar los vicios que aquejan a esa ciudad. Allí se acoge al asilo del rico patricio Nicias, amigo de su infancia. Desde la terraza de su palacio contempla la ciudad pecadora. Nicias le cuenta que él también ha sucumbido al culto de Thais habiendo gastado una fortuna para tenerla a su disposición por una semana; semana que termina precisamente ese día con una fiesta que se llevará a cabo en su palacio y lo invita a asistir a ella. Cuando se entera del propósito de Athanael se ríe de él. Mientras los comensales se dirigen al interior del palacio, Nicias le presenta al monje a Thais que escucha con risas las proposiciones que éste le hace, entre ellas, que lo reciba en su palacio para conversar sobre su redención, lo que, ante el asombro de Nicias, es aceptado por la cortesana.-

Thais se siente cansada del mundo que la rodea y hastiada de la vacuidad e inutilidad de su vida y profundamente conmovida de las palabras del monje. Athanael llega. Conversan largamente especialmente sobre lo repugnante de su modo de vivir en contraste con la belleza y vida eterna del espíritu. De pronto Athanael, ante sus ojos, rompe una estatua de Venus de la cual ella es sacerdotisa. Thais lo expulsa de su palacio. El monje, al irse le expresa: "en las afueras de tu casa y hasta la aurora esperaré tu llegada" y Thais vencida, va. Está decidida a seguirlo a la vida santa que se le ha predicado. Reparte entre los pobres sus bienes y alhajas y destruye por el fuego sus múltiples tesoros. Cuando se han marchado llega al palacio de Thais Nicias con un numeroso grupo de amigos. Este ha ganado en el juego grandes sumas de dinero y ordena música, bailes y bebidas. Vestida con la túnica de penitente, vuelve a su mansión Thais seguida por Athanael y varias mujeres, quienes incendian el palacio para terminar con el antro en que éste se ha convertido. Sólo la intervención de Nicias, que arroja monedas entre la multitud, -enfurecida por el incendio y la pérdida de Thaís, —que se arremolina a recogerlas, permite la fuga del monje y de Thais hacia el desierto.

En un oasis del desierto, cerca del Convento de las Hermanas Blancas en el que Thaís va a ingresar, agotada por falta de agua y el sol abrazador, pide a Athanael que la deje descansar. Ahora los papeles de ambos se han invertido de un modo extraño. En el monje ha despertado un amor terrenal por la cortesana y en ella, su fe se ha acrecentado con un fervor religioso cada vez más profun-

do. Por esto, cuando la abadesa se lleva a Thais y comprende que no la volverá a ver jamás, Athanael cae al suelo y se desvanece con el nombre de Thais en los labios.-

Vuelto al convento Athanael se ve obligado, por sus convicciones, a confesar al anciano Palemon que ha salvado a Thais a costa de su alma, pues, no obstante sus penitencias, en su pasión terrenal y pecadora, la ve nuevamente en sueños y sus deseos de poseerla, no obstante sus penitencias, se acrecientan más y más. A pesar de los consejos en contra, el monje se decide a ir en busca de la cortesana y confesarle su amor.-

En los jardines del Convento las monjas rodean el cadáver de Thais. Al verla Athanael cae de rodillas invocando el nombre de la difunta. Thais revive. Athanael, sin poder contenerse le declara su amor, pero ella, que ha renunciado al mundo, le agradece por haberle hecho conocer el reino de Dios y expira dulcemente.-

Thomas, Ambrosio: Compositor francés (1811-1896). Hijo de un músico. Su formación musical la inició su padre en Metz, su ciudad natal. Posteriormente ingresó al Conservatorio de París. En 1832, obtuvo el Premio de Roma y durante su estadía en Italia, con motivo del premio, escribió música instrumental y religiosa. A su vuelta a París se dedicó por completo a escribir óperas, las que fueron representadas en su totalidad con éxito variable. Tenía cincuenta y cinco años, cuando alcanzó la fama con la ópera "*Mignon";* fama que se consolidó con *"Hamlet*".-

El resto de su vida, después de la representación de la ópera "*Hamlet*", fue más académica que artística. Reconocido como profesor en el Conservatorio de París, donde, a partir de 1871, ocupó el cargo de director, compuso su última ópera *"Françoise de Riminí"* que fue bien acogida por la crítica. Falleció, cuando su fama empezaba a declinar. De sus más de veinte óperas, hoy sólo se representan "*Mignon"* y "*Hamlet".-*

De temperamento académico, Thomas fue un extraordinario instrumentador. Mantiene siempre el equilibrio entre la orquestación y las voces, lo que permite el lucimiento de los intérpretes. En este sentido, sigue la tradición del Bel canto. Por esto es que se le ha considerado un segundo Gounod.-

TIEMPO: Ornamento del siglo XVII. Existen dos clases de tiempo: sencillo, que consiste en una apoyadura bajo la nota principal ejecutada a compás y con duración flexible. El otro, tiempo agitado, consiste en varias repeticiones rápidas de tal apoyadura y su resolución comenzando por la primera de tal modo, que se asemeja a un trino invertido.-

V.ad.: *Apoyadura, trino.*

TIEMPO: **v.** Tempo

Tierra baja (Albert, Eugène d'). Ópera en un prólogo y dos actos. Libreto de Rudolph Lotear. Estrenada en el Teatro Alemán de Praga el 15 de Noviembre de 1903.-

Pedro, un pastor bueno, inocente e ingenuo vive solo en una cima solitaria de los Pirineos, donde cuida ovejas de su amo: Sebastiano. Este, rico propietario y patrón de Pedro, hombre voluptuoso y amigo de la fuerza bruta, ha contraído cuantiosas deudas y espera su recuperación económica por medio de su casamiento con una rica heredera. Para ello, le es imprescindible acallar los comentarios de sus relaciones con María. No quiere perder sus favores y para eso debe tenerla cerca. Idea casarla con Pedro y en una visita, que le hace ex profeso, le propone a éste que tome como esposa a su amante María. Además, le otorga la administración de su molino, el único del pueblo ubicado al lado de su casa en las tierras bajas. Pedro, encantado con la generosidad de su amo, acepta y se casa.-

La negativa de María de tener relaciones con Pedro, agravadas con su menosprecio, hiere a éste profundamente máxime, que todos los habitantes del pueblo se muestran extraños con él, pues les son conocidas las causas que motivaron su matrimonio.-

En las noches siguientes a la boda, mientras permanecen solos en la casa del molino, Pedro le narra a María episodios de su vida transcurrida en las montañas. Entre ellas, la lucha que tuvo con un lobo al que pudo matar después de haber quedado gravemente herido. Le muestra unas monedas que el amo le regaló en premio de su valor y se las ofrece como regalo de boda; regalo que no tuvo oportunidad de hacerle por su rápido traslado a la tierra baja. Ante lo expuesto, María se da cuenta de lo falso de las explicaciones de Sebastiano en el sentido de que Pedro fue comprado para que se casara con ella, y la salvara así del deshonor. Por ello, cuando ve encenderse la luz en el dormitorio de la vecina casa patronal, como señal pactada antes de la boda para reunirse con Sebastiano, se resiste a ir permaneciendo junto a Pedro que se duerme a sus pies.-

Pedro, con motivo de los comentarios de las mujeres y de las bromas de los que se acercan al molino, comienza a sospechar, aunque no sabe con certeza quién es el culpable de echar a correr los rumores. Entre tanto María, busca en Tomás, el más anciano del pueblo, su confidente. Este le escucha su historia de cómo, después de la muerte de su madre, tuvo que bailar en los pueblos y en la ferias para obtener el sustento de ella y de su padre lisiado que la acompañaba; de cómo llegó a los campos de Sebastiano; siendo primero su criada y posteriormente su amante. Tomás, después de escucharla le aconseja confesárselo todo a su marido. Así lo hace. Al oírla Pedro no desea otra cosa que volver a sus queridas montañas. No quiere ni puede vivir en la tierra baja. Pero, ¿lo seguirá María?

El desdén de ella lo ha cambiado por amor a ese hombre fuerte y sano.-

La huida falla. Sebastiano ordena que echen a Pedro de su propie-

dad como a un criminal y obliga a que María se quede con él, después que su matrimonio por interés fracasara al conocerse las vilezas de éste. Cree que nadie le arrancará a María. Tampoco el molino. Sin embargo, Pedro vuelve y le quita a María estrangulando a Sebastiano al igual como estranguló al lobo que asolaba a su rebaño. Llama a los campesinos y a los sirvientes de Sebastiano y frente al cadáver del que fue su amo les dice que es hora de alegrarse, pues ha muerto al lobo y, tomando en sus robustos brazos a María, se la lleva lejos, a las altas montañas donde anida la felicidad.-

TIMBRE: v. Voz, timbre (o carácter) de la.

TIPLE: **1.**Tipo de voz aguda. La más aguda de las voces humanas. (Es propia, especialmente, de mujeres y niños); **2.** Soprano de voz muy alta; **3.** Actriz encargada de interpretar papeles de medio carácter y cuya voz se presta para cantar fragmentos musicales vivos y adecuados; **4.** Parte más alta de una composición coral.

El término tiple, generalmente se mantiene para las voces infantiles, mientras que para el femenino adulto, su equivalente es soprano.-

V.Ad.: Agudo, Atiplar, Dessus, Soprano de coloratura, Treble.

TIRADE: (fr. parlamento, conversación): Ornamento que consiste en un pasaje de escalas de más de tres notas, que sirve de puente o de transición entre dos notas de una melodía.-

V.ad.: *Ornamento, Pasaje de escalas, Passagio (1ª.acep.), Puente, Tirata (1ª.acep.), Transición (1ª.acep.).-*

TIRATA: (it. tirón): **1.** Ornamentación rápida y deslizante entre las dos notas más importantes de una melodía; **2.**Coloratura consistente en que una octava de la nota que va a apoyar asciende y desciende rápidamente.-

Ej.: *Escena de la fragua. Acto I de "Sigfrido" de Wagner; Escena de la invocación a la naturaleza. Parte II de "La condenación de Fausto" de Berlioz-*

V.ad.: *Apoyadura, Ornamento.*

TOCAR: **1.** Hacer sonar un instrumento; **2.** Acción de ejecución instrumental así como la forma de realizarla.

TOCCATA: **1.** Antiguo nombre dado a la obertura en la ópera; 2. Fanfarria festiva de metales.-

Ej.: *Obertura de ·"Orfeo" de Monteverdi.*

V.ad.: *Fanfarria, Obertura.*

TONADA: **v.** Melodía.(2ª.acep.)

TONADILLA: Pequeña ópera cómica española.

Es generalmente breve y con un reducido número de cantantes, menos de cuatro, y consistente, en un solo de canto y, una que otra vez, en coros. Sus orígenes fueron breves interludios escénicos, presentados entre los actos de una pieza teatral o de una ópera seria. Floreció a mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX. Posteriormente se convirtió en una pieza independiente al igual que la ópera buffa italiana.-

V.ad.: *Ópera buffa, Ópera de cámara, Ópera cómica, Serenate*

TONO: **1.** Sonido armónico. **2.** Unidad de división de la escala; **3.** Sonido tipo sobre el cual se regula la afinación de los instrumentos o las voces; **4.** En el lenguaje común: sinónimo de intensidad de la voz; **5.** Calidad del sonido musical;6. Sinónimo de nota.

V.ad.: *Afinación, Atiplar, Carrerilla, Cencerrada, Colocación, Desacordar, Desentonar, Entonación, Extensión, Filar el tono, Gallo, Ligadura (3ª. acep.), Melodía (2ª.acep.), Modulación, Pasaje (1ª.acep.), Politonalismo, Puente, Ruptura, Transporte, Transposición, Transición, (2ª.acep.), Vibrato.*

Tosca (*Puccini, Giácomo*). Ópera en tres actos. Libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacoso, basado en el drama homónimo de Victoreen Sardou. Estrenada en el Teatro Costanzi de Roma, el 14 de Enero de 1900.-

Angelotti, prisionero político, se ha fugado del castillo Sant'Angelo de Roma. Entra agotado a la iglesia romana de San Andrés del Valle, escondiéndose en la capilla de la familia Attavanti situada al interior del templo. Busca las llaves de ella que le dejó escondidas su hermana, la marquesa de Attavanti, para que cambie allí sus ropas. Tiene que esconderse en el oratorio, cuando llega el sacristán que prepara los pinceles y utensilios y además lleva las provisiones al pintor Mario Cavaradossi, que trabaja en un cuadro de la Virgen para dicha iglesia. Este se ha inspirado en la belleza de la marquesa a quien ha visto cuando concurre al templo a rezar. Cavaradossi, que recién ha llegado a su trabajo, mira su propia obra y la compara con una miniatura de su amante: Flora Tosca, diva de la ópera romana.-

El sacristán se aleja y Angelotti sale de su escondite a solicitarle ayuda a Mario, su antiguo amigo, y opositor como él a la tiranía que ejerce sobre la ciudad el malvado Scarpia. El pintor, además de abrazarlo, le ofrece toda la ayuda que fuere capaz de prestarle dándole su cesta de alimentos. Se oyen pasos, por lo que Angelotti debe volver a ocultarse. Es Tosca, que devorada por los celos le pregunta con quién hablaba y porqué se había encerrado. Cree sólo a medias las explicaciones que le da su amante. Mario consigue calmarla. Tosca le da una cita en su casa de campo para después de la función y le confiesa, que su gran deseo es vivir sólo para él, aislados en dicha casa. De pronto Tosca descubre el parecido de la virgen con el de la marquesa de Attavanti. Sin embargo, los juramentos del pintor y la promesa de que la imagen de la pintura tendrá los ojos negros de Tosca la tranquiliza y, dejando de lado sus celos, se despide.-

Apenas se ha marchado la cantante, el pintor avisa a Angelotti que puede alejarse y le aconseja que se esconda en el pozo del jardín de su casa hasta que llegue la noche. En ese momento se entera de que la

mujer desconocida, cuyos rangos copió para la virgen de su pintura, es hermana de su amigo Angelotti.-
Un cañonazo del castillo Sant'Angelo, anuncia que se ha descubierto la fuga por lo que Caravadossi acompaña al fugitivo hasta su casa, para mostrarle el lugar del escondite. Apenas se han ido del templo, entra el capellán con un grupo de muchachos que celebran las noticias que éste les ha dado de la derrota de Napoleón, derrota que se celebrará en el palacio Farnesio, donde cantará Tosca. El barón Scarpia, poderoso jefe de la policía y gobernador de Roma, interrumpe la algarabía. El mismo se ha preocupado de dirigir las pesquisas tendientes a la detención del fugitivo Angelotti. Acompañado del espía Spoletta y sus agentes han seguido sus rastros hasta la iglesia. Al contemplar la pintura de Caravadossi descubre el gran parecido de la virgen con la marquesa Attavanti, sospechando de inmediato que el pintor está involucrado en la fuga y, mientras lo interroga, entra Tosca. Scarpia para excitar sus celos abre el abanico de la marquesa y que fue encontrado por sus esbirros en la capilla. Al irse Tosca, que con mucho esfuerzo se ha dominado, la hace seguir por sus agentes, no sin antes declararle que la ama. Espera para luego un doble triunfo: tendrá a Angelotti y a la bella cantante a quien desea desde hace tiempo.-
En su oficina en el Palacio Farnese, Scarpia espera, mientras cena, noticias del fugitivo. Se presenta Spoletta que le indica que no hallaron a Angelotti, pero que prendieron a Cavaradossi. Scarpia lo hace traer a su presencia y al ser preguntado niega todo. Lo amenaza con la tortura. Vuelve a preguntar y las negativas siguen. Cuando llega Tosca también citada, ve a Mario que es llevado a una habitación contigua; éste en voz baja, la compromete a guardar silencio sobre el escondite de Angelotti y que ella conoció cuando fue a visitar al pintor a su villa. Cuando escucha los gritos de su amado causados por los tormentos y Scarpia ordena que abran las puertas de la habitación contigua para que ella lo vea, Tosca flaquea y con el fin de poner término a la tortura, confiesa el escondite de Angelotti.-
La confesión de Tosca suspende el suplicio de Cavadarossi que es traído a su presencia, ensangrentado y agotado. Se entera, desesperado, que Tosca ha confesado el escondite del fugitivo y la cubre de reproches. En esos momentos un mensajero anuncia la victoria de Napoleón en Marengo. El pintor prorrumpe en frases de entusiasmo, pues por fin su pueblo gozará de libertad. Scarpia de inmediato lo condena a muerte, como traidor a la patria. Todo lo que implora Tosca, para obtener de Scarpia su perdón, es inútil. Sólo le queda aceptar a su petición: acceder a ser suya. Como Spoletta anuncia el suicidio de Angelotti y asimismo se entera de los preparativos para la ejecución del pintor, consiente a la propuesta de Scarpia. Este le asegura la libertad de Cavadarossi y

el libre tránsito por el país para ella y su amado. Sólo debe tener lugar, para salvar las apariencias, una ejecución simulada. Mientras Scarpia prepara los pasaportes, Tosca toma un cuchillo que halla en la mesa de cenar, ubicada a las espaldas del gobernador de Roma y, cuando éste se le acerca para abrazarla, le atraviesa el corazón. Tosca no desvía de él su mirada mientras agoniza, sólo siente terror. Por fin Scarpia expira.-

Es media noche. En una celda del castillo de Sant'Angelo, un carcelero coloca una lámpara encendida sobre una mesa para que Cavaradossi escriba una carta. Ha recibido autorización para ello. Queda solo. No tiene más que una hora de vida. Sólo alcanza a escribir unos reglones cuando llega Tosca agitada. Le refiere lo ocurrido. Conmovido Cavaradossi besa sus manos que por él, se vieron impelidas a matar. Tosca lo instruye para la ejecución. Lo llevan a la terraza del castillo. Los soldados se acercan en silencio. Se produce la descarga. Al alejarse los soldados Tosca se acerca a su amante para que rápidamente huya con ella. Ve sangre. La ejecución ha sido real. Scarpia la ha engañado. Voces que llegan hasta ella interrumpen su desesperación. Son los esbirros y soldados que buscan a la asesina de Scarpia. Sin embargo llegan tarde. Tosca escala velozmente el muro de la terraza y se precipita al vacío.-

TOSTO: (it.) Aprisa

TRAGEDIA LÍRICA: Término usado en Francia en los siglos XVI y XVII para designar las óperas serias principalmente aquellas de carácter mitológico, trágico o épico con gran énfasis en la declamación.-

Nombre, dado a las primeras óperas francesas, creadas por Lully al combinar características de la tragedia clásica francesa (Racine, Corneille, etc), el ballet francés, la pastoral y la recién nacida ópera italiana.-

V.Ad.: *Drama lírico*

TRAMA: **1.** Contextura, ligazón entre las partes de un asunto y en especial, el enredo de una obra dramática o novelesca o de una ópera; **2.** Argumento abreviado de una ópera o de una obra teatral que indica los personajes y la índole general de las diversas escenas.-

V.ad.: *Antefatto, Argumento (2ª. acep.), Libreto*

TRANSCRIPCIÓN: **1.**Adaptación de una obra de música para voces o instrumentos, distintos de aquellos para los cuales fue compuesta; 2. Arreglo para el mismo medio musical en un estilo más elaborado.-

A menudo esta expresión se usa como sinónimo de paráfrasis, fantasías sobre óperas, etc.

V.ad.: *Adaptación, Andamento, Arreglo, Paráfrasis, Reducción, Scoring (1ª.acep.), Revisión, Transposición, Variación.-*

TRANSFORMACIÓN: Modificación de un sujeto musical con el propósito de cambiar su carácter.-

Ej.: *La variedad de apariciones de la "idée fixe" de Berlioz, la "transformation des themes" de Liszt o del "Leitmotiv" de Wagner.*

TRANSICIÓN: **1.** Pasaje musical, breve y pasajero, que sirve principalmente para unir otros dos pasajes, en sí mismos más importantes que el que los une; **2.** Paso repentino, en una pieza musical, de un tono a otro sin modulación.

Por lo general, el pasaje musical contiene ornamentos u otras figuras elaboradas que ofrecen la oprtunidad para el despliegue virtuosístico del intérprete o cantante.-

V.ad.: *Puente*

TRANSPORTE: Traslado, en una composición musical, de una tonalidad a otra sin modificar su estructura.-

V.ad.: *Arrastre, Carrerilla, Tono*

TRANSPOSICIÓN: Método por el cual se modifica la tesitura de un trozo de música, subiendo o bajando la tonalidad original, para adaptarlo a los medios del cantante que va a interpretarlo.-

Ej.: *El papel principal de "Carmen" en la ópera del mismo nombre de Bizet fue escrita para mezzosoprano; hoy, se transpone generalmente uno o dos tonos más altos para que pueda cantarlo cómodamente una soprano. Igualmente ocurre con "Lucía de Lammermoor" de Donizetti que es, a veces, transpuesto uno o dos tonos más abajo para que pueda ser cantado por una soprano que no alcanza todos los agudos.*

V.ad.: *Adaptación, Arreglo, Bajar (3ª.acep.), Salto, Tesitura de la voz, Transcripción.(1ª.acep.)*

TRASCINANDO: (it.): Arrastrando. Reteniendo.

TRAUER: (al.) Tristeza, pesar.

TRAVESTI: (it. disfraz) Expresión utilizada en la ópera para designar personajes que son asumidos por un intérprete del sexo opuesto.

Esta práctica, que carece de connotación sexual, tuvo su origen en la época en que se prohibía a las mujeres su participación en representaciones escénicas, pasó a la ópera en condiciones similares. Su uso es frecuente en la actualidad. Se recurre a ello, cada vez que en escena debe aparecer un adolescente de hermosas facciones y delicada figura -.

Por lo demás, en el siglo XVIII, se usó generalmente voces femeninas en papeles, que de acuerdo con la sensibilidad actual, debieron ser masculinas. Su uso se debió, a que en esa época se daba exclusiva relevancia, en el mundo de la ópera, al registro de tenor-ligero o al lírico-ligero; por ello, se otorgaba al personaje principal masculino la voz de mezzosoprano o contralto adecuándose a los postulados expresivos del romanticismo y evitando, de este modo, desechar la extremada ornamentación, que en muchas de sus clases, al tenor le era imposible lograr.-

Ej.: *Octavian en "El caballero de la rosa" de Richard Strauss; Oscar en "Un baile de máscaras" de Verdi, Smeton en "Ana Bolena" de Donizetti*

V.ad.: *Castrado, Contratenor, Sopranista, Soprano masculino. Tenor ligero, Tenor lírico-ligero.*

traviata, La (Verdi, Guiseppe). Ópera en tres actos. Libreto de Francesco

Maria Piave, basado en la obra de Alejandro Dumas hijo: La dama de las camelias. Estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia, el 6 de Marzo de 1853.-

Violetta Valéry, conocida cortesana parisiense, celebra una fiesta. Entre los invitados se halla el joven Alfredo Germont, quien le es presentado por su común amigo: el vizconde Gastón Letorières. Este último le cuenta a Violeta, que Alfredo, es tal vez, el más grande de sus admiradores tanto que, cuando ella todavía convalecía de una reciente enfermedad, se preocupaba de su salud con mayor interés que sus mejores amigos.-

De la habitación del lado se oyen los compases de un vals y Violetta propone a sus invitados que bailen. Ella, que se siente un poco indispuesta, queda a solas con Alfredo quien le ruega se preocupe más de su salud. Luego, le confiesa que la ama desde hace más de un año. Violetta le responde ambiguamente. Sólo le dice que quiere su libertad por encima de todo y le regala una camelia pidiéndole que vuelva a visitarla cuando la flor se haya marchitado.-

Al término de la fiesta, habiéndose marchado los invitados, Violetta se abandona a los sentimientos que Alfredo le ha despertado. Lucha entre este nuevo amor y su vida de cortesana, libre y sin ataduras emocionales que le permiten vivir feliz.- Cede al fin a la tentación del amor que Alfredo le ofrece.-

Violetta y Alfredo se van a residir a un campo, cerca de París, donde viven su cariño con intensidad. Sin embargo, su felicidad no dura mucho. Un día Alfredo sorprende a Annina, la criada de Violetta, que regresa de París. Al interrogarla, descubre que el viaje, ordenado por su patrona, había tenido por objeto vender unas joyas para sufragar los ingentes gastos causados por la casa en que viven. Avergonzado, Alfredo parte a París en busca de dinero para ayudar a solucionar, aunque sea en parte, los problemas económicos de su amada.-

Mientras Alfredo se encuentra ausente, se hace anunciar el padre de éste, quien al ser recibido por Violetta, la amonesta por ayudar a la perdición de su hijo. Sin embargo, queda asombrado por el amor desinteresado de Violetta la que, ante una insinuación, le exhibe pagarés, facturas y otros documentos, que le prueban que es ella quien mantiene a Alfredo y no al revés. Además, la elegancia de sus modales y la sinceridad de sus palabras que dan cuenta de la veracidad de su amor, impresionan al anciano que le ruega con lágrimas en sus ojos, que rompa con Alfredo no sólo por el bien de éste sino, además, por el honor de su familia. Violeta se enternece de los sentimientos paternales y le da la suprema prueba de su amor: renuncia, con indecible dolor, a Alfredo.-

Ya sola, después de una emotiva despedida con el visitante, escribe dos cartas: una para su amiga Flo-

ra, anunciándole su concurrencia a una fiesta que da esa noche y a la que había sido invitada con Alfredo; la otra, mucho más difícil, tratando de convencer a Alfredo que su deseo es volver a su vida de antes. Mientras escribe, vuelve su amante. Violeta, llorando, se arroja a sus brazos asegurándole que él es el hombre que más quiere y ha querido en su vida. Se despide de él con una excusa y vuelve a París. Después de su partida, Alfredo lee la carta que le ha dirigido Violetta y, cuando se propone seguirla, vuelve su padre que trata de consolarlo; sin embargo, no puede impedir que su hijo vaya tras ella.-

En el baile, al que ha invitado Flora, se comenta entre los invitados la ruptura entre Violetta y Alfredo. De pronto, entra Alfredo sin dar contestación alguna a las preguntas que se le hacen por su amante. Al poco rato, aparece Violetta del brazo del barón Douphol, hombre maduro y antiguo enamorado de Violeta. Este se sienta en la mesa de juego donde también participaba Alfredo quien con extraordinaria buena suerte le hace perder todo su dinero, por lo que el barón se para de la mesa y no sigue jugando. Alfredo se burla. Ante esto Violetta le ruega que abandone la fiesta lo que provoca su ira y, en alta voz, le expresa que había olvidado pagar sus servicios arrojándole a sus pies el dinero que acababa de ganar. Todos repudian la conducta de Alfredo, incluso su padre, que recién había llegado en su busca.-

Han pasado algunos meses. En su dormitorio, que se encuentra a media luz, reposa en cama Violetta. Está muy grave. La tuberculosis la devora. Annina, a la que el médico le había advertido que a su señora sólo le quedaban algunas horas de vida, vela su sueño. El leve ruido de la fiesta del carnaval que sube de la calle, la despierta. Annina le anuncia que Alfredo ha llegado. Este que viene a pedirle perdón, desconoce el estado de salud de Violetta, ya que, después de abrazarla, le propone marcharse juntos. Emocionada, dejándose llevar por la idea de que continuarán su amor, intenta vestirse y arreglarse, pero las fuerzas no la acompañan. Alfredo la ayuda, dándose cuenta recién de que se está muriendo. Llama al médico que aparece con su padre, quien ha aceptado a Violeta; sin embargo, es demasiado tarde. Violetta, entrega a Alfredo un medallón que contiene su retrato, le pide que la olvide y se case con una buena muchacha. Muere.-

TREBLE: (ing. clave): 1.Voz de niño cantada en el registro de soprano; 2. Parte aguda de una composición a tres voces.-
Ej.: *Voces de Miles y de Flora en "La vuelta de la tuerca" de Britten*
V.ad.: *Voz blanca, Tiple (2ª.acep.)*

TREMANTE: (**it.**) Temblando: ejecución con trémolo.
V.ad.: *Trémolo, Ornamento.*

TREMBLEMENT: (fr.): Temblando. Trino breve y moderado.-
V.ad.: *Ornamento, Trino*

TREMOLO: (it. temblor) 1.Especie de

vibrato producido mediante un rápido movimiento oscilatorio al repetir con velocidad las notas; 2. Repetición rápida y continua de una nota; 3. Temblor voluntario de la voz.-

Por lo común el trémolo varía más de medio tono fuera de la entonación. En el canto, el trémolo significa generalmente el vibrato excesivo que lleva a la desviación del tono. El verdadero trémolo vocal: la reiteración rápida de un solo tono, es un ornamente que raramente se emplea actualmente a diferencia del siglo XVII que se usaba mucho. Llamado "trillo", que significaba "trino", comúnmente se representaba en notas rápidas.-

V.ad: *Balanceo, Ornamento, Repercusión, Roulade (4ª.acep.), Squillo, Tremante, Trino, Vibrato (1ª.acep.)*

TRENO: Canto fúnebre por una calamidad o desgracia.-

V.ad: *Elegía (1ª.acep.), Mesto*.

TRIAL: **1.** Tenor cómico; **2.** Modalidad dentro de la voz de tenor ligero.-

TRILLO:, (it. trino) v. Trémolo, Trino

TRINO: **1.** Ornamento musical que consiste en la rápida alternancia entre dos notas distintas pero vecinas y que se suceden rápida y continuamente la una a la otra; **2.** Sucesión de notas separadas por un semitono y con la misma vocal; 3. Resolución ornamental de una disonancia.

V.ad: *Batimento, Cadencia (5ª. acep.), Glissando, Gorjeo (1ª.acep.), Grupeto (1ª.acep.),Nota auxiliar, Ornamento, Passagio, Quiebro, Ribatura Roulade (4ª.acep.), Tiempo, Tremblement, Trémolo.*

TRINO DOBLE: Trino ejecutado simultáneamente en dos notas separadas.

TRÍO:.**1.** Obra musical escrita para tres voces o instrumentos; **2.** Denominación de los tres intérpretes de una pieza musical.-

Ej.: *Anges purs, (Fausto, Mefistófeles y Margarita). Acto final de "Fausto" de Gounod; Wir? Was? Entsetzen, (Agathe, Aunchen y Max). Acto III de "El cazador furtivo" de Weber. Hou stojí music mad vodoul (Las tres ninfas). Acto I de" Rusalka" de Dvorak.*

V.ad.: *Terceto (1ª. acep),*

Tristán e Isolda (Wagner, Richard). Ópera en tres actos. Libreto del compositor basado en un relato de Gottfried von Strassburg. Estrenada en el Teatro de la Corte de Munich el 10 de Junio de 1865.-

Sobre la cubierta de un barco, se ha levantado una habitación-carpa con telas y cortinas para el viaje de Irlanda a Cornualles, de Isolda, hija del rey de Irlanda y de Brangania, su doncella. Un marinero canta. Este canto interrumpe los sueños de Isolda a la vez que se entera por su doncella, que se encuentran cerca de las costas de Cornualles, reino del anciano soberano Marke, con el cual próximamente contraerá matrimonio. Isolda, joven y hermosa se encuentra al borde de la desesperación. No quiere llegar a su destino, pues no desea casarse y pide a los elementos de la naturaleza que se opongan al odiado final de su viaje.-

Al entreabrir las cortinas, Isolda ve a Tristán que empuña el timón y a su amigo y compañero de armas: Kurwenal. Ya que Tristán no se ha dignada mirarla durante todo el viaje, ordena a Brangania que lo cite a su presencia a objeto de que rinda homenaje a su futura reina. Tristán se excusa: no puede abandonar el timón. Brangania insiste repitiendo textualmente la orden de Isolda. Al oír esas altivas palabras, Kurwenal responde ásperamente que, quien sucederá a la corona de Cornualles y a la herencia de Inglaterra, nunca podrá ser vasallo de la mujer que lleva de regalo a su tío. Al oír la respuesta de Kurwenal los marineros comienzan a cantar una canción alusiva al héroe irlandés Morold. (Este viajó tiempo atrás a Cornualles para exigir en nombre de Irlanda el pago de un tributo. Pero Tristán, vencedor del duelo que tuvo con él, le cortó la cabeza y, en pago, la mandó a Irlanda.) Desolada por las ofensas recibidas, Brangania las informa a Isolda, como asimismo de la conducta de Tristán al respecto. Como Brangania no comprende la causa de lo ocurrido la princesa le cuenta su secreto: (En los tiempos que Morold, su novio, fue muerto por Tristán, llegó a Irlanda un hombre joven muy enfermo, para buscar su curación con la madre de Isolda. Dijo llamarse Trantis, pero Isolda reconoció en él a Tristán a quien Morold, en el duelo que sostuvo con él, le había infringido una herida que jamás se cerraba y que sólo podía curarla un bálsamo preparado por su madre. Se enfrentó con el herido, espada en mano para vengar a Morold, pero al mirar a los ojos a Tristán dejó caer el arma dándose cuenta que lo amaba. No lo delató. Por el contrario, lo curó y lo envió sano a su patria. Al poco tiempo volvió Tristán a pedir su mano, no para él, como ella lo esperaba, sino para el anciano rey Marke, tío suyo) "¿Aún no comprende Brangania su humillación?" "¿Tener al héroe más noble siempre cerca de ella… sin amor?".-

En respuesta Brangania le recuerda el cofre lleno de filtros mágicos: uno para cada una de las preocupaciones humanas, que preparó especialmente para Isolda su madre y que traen consigo. Entre ellos, viene el filtro del amor. Sin embargo, y no obstante los ruegos de Brangania, Isolda elige el filtro de la muerte.-

Kurwenal se presenta y anuncia el próximo desembarco. Isolda se niega a hacerlo si antes Tristán no se presenta a agradecerle una vieja deuda pendiente. Brangania, trata nuevamente de convencer a su ama que no beba el filtro de la muerte; ante su nueva negativa, cambia el filtro y le prepara él del amor.-

Entra en la tienda Tristán. Isolda de inmediato le pregunta la causa del porqué la ha evitado durante el viaje. Tristán le contesta que "quien conduce a una esposa debe vigilar desde lejos". Isolda entonces le señala que siempre se interpondrá entre ellos la sangre de Morold, por lo que Tristán le tiende su cuchillo que ella rechaza proponiéndole beber

juntos el vino de la reconciliación y le pasa la copa que sobre una mesa dejó preparada Brangania. Ambos creen que el vino está envenenado. El joven bebe la mitad de la copa y la princesa la vacía después de arrebatársela de las manos. Como están seguros de encontrarse próximos a la muerte, dan curso a los sentimientos que por largo tiempo han albergado. La confesión de sus sentimientos se ven interrumpidos, por la entrada de Brangania quien de inmediato les confiesa el cambio realizados en los filtros.

Los vítores de la tripulación indican que el rey Marke se acerca.-

En el jardín del castillo, frente a las habitaciones de Isolda, Brangania escucha los sonidos de las trompas y el rumor de la cacería real que se aleja. Isolda espera a su amado. Brangania le previene sobre los peligros que le puede traer consigo Melot. Esta cacería ¿No será sólo un ardid de este falso amigo de Tristán? Por su parte, Isolda confía plenamente en Melot, pues fue él quien, para permitir esta cita con Tristán aconsejó al rey esta partida de caza, Pide pues a Brangania que le haga la señal convenida a Tristán En tanto que ésta se aleja para vigilar desde lo alto la torre, los amantes jubilosos se echan entre sus brazos. Brangania, que está inquieta, intuye, que los amantes deben rápidamente separarse. De pronto se oyen sus gritos de angustia. Con un puñal en la mano Kurwenal ingresa en la cámara. Le siguen Melot, el rey Marke y cortesanos. Melot, orgulloso, cree que con su astucia le ahorró vergüenza al rey sin saber, que el monarca gime destrozado ante la traición, no de Isolda, sino la de Tristán el más fiel de sus fieles. Tristán no sabe que contestar al rey. Sólo puede preguntarle a Isolda si quiere seguirlo al reino de la noche, al país de la muerte y, cuando ella consiente la besa en la frente. Melot furioso incita al rey a la venganza. Tristán se abalanza en contra de su infiel amigo con la espada desenvainada. Cuando éste se apresta a defenderse, Tristán deja caer la espada, descubre su pecho al arma de su enemigo y cae gravemente herido en brazos de su inseparable amigo Kurwenal. Isolda, con un grito de dolor, corre hacia Tristán en tanto que el rey Marke detiene a Melot.-

Tristán, convaleciente de su herida, duerme a la sombra de un árbol en su mansión de Bretaña. El fiel Kurwenal lo cuida. A ratos Tristán recupera la conciencia para preguntar por Isolda. Esta debe llegar hoy en barco, arribo que debe ser anunciada por un pastor tocando una melodía. El herido se despierta y Kurwenal le relata como fue trasladado a su mansión y además, que un hombre de su entera confianza fue enviado a buscar a Isolda. Nuevamente Tristán cae vencido por la fiebre. Cree ver en su delirio aproximarse el barco que trae a Isolda. Se le dice que nada se divisa en el mar. El enfermo maldice el brebaje que le ha impedido morir y se desvanece nuevamente. Poco a poco vuelve en sí. El pastor no ha tocado aun

su melodía, pero Tristán sabe que el barco se aproxima. Kurvenal le señala como llega la nave y como Isolda corre hacia él. Sobrexcitado Tristán se agita en su lecho, se levanta, se arranca el vendaje y se precipita a los brazos de Isolda. Sus fuerzas se terminan y cae muerto. Cuando Isolda se da cuenta de que todo ha terminado, cae inanimada sobre el cuerpo de Tristán.-

Un segundo barco se aproxima. Trae al rey, que enterado de todo por Brangania viene a perdonarlos y a unir para siempre a los amantes. Kurwenal al creer que vienen en son de guerra, refuerza el castillo. Nadie pasará mientras él viva y lucha hasta caer mortalmente herido a los pies de su amo. Marke se inclina sollozando sobre el cuerpo de Tristán. Brangania trata, en vano, de explicarle todo lo ocurrido a Isolda, pero ésta ya no entiende absolutamente nada. Quiere seguir a su amado al reino de la muerte, a la eterna noche en la que por fin se pertenecerán para no despertar nunca. Cae al lado de Tristán muerta de amor.-

triunfo del honor, El (Scarlatti, Alessandro). Ópera en tres actos. Libreto de Francesco Antonio Tullio. Estrenada en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles el 26 de Noviembre de 1718.-

Riccardo Albenori y su amigo Rodimarte Lombarda, ambos perfectos fanfarrones, llegan a casa de Flaminio, tío de Riccardo, huyendo de la ciudad de Lucca por un lío de faldas no muy honorable. Los dos piensan pasar allí un buen tiempo.-

Frente a la casa de Cornelia, amante de Flaminio, se desmaya Leonora desesperada por haberse dejado seducir por Riccardo. Al percatarse, Cornelia y su criada Rosina salen a la calle a auxiliar a la dama que creen al principio que estaba muerta, pero Leonora se recupera y la llevan a la casa de Cornelia. Poco después Rosina, mandada por su señora, sale para dar un mensaje a Flaminio de que lo visitará en horas de la tarde.-

Esta llega a casa de Flaminio, que aun no se ha dejado engañar por su sobrino y su amigo para obtener de él algún dinero, trayéndole el mensaje amoroso de la vieja Cornelia. Entregado el recado, Rosina, cuando escapa del viejo Flaminio que quiere darle unos pellizcos, casi choca en la calle con Leonora que ya se encuentra mejor. En ese momento, pasa Doralice, sobrina de Cornelia que se sorprende al ver a Leonora en Pisa. Ambas muchachas, seguidas por Rosina, entran en la casa de Cornelia, donde se cuentan recíprocamente sus cuitas. Doralice dice estar muy triste, porque se enamoró de Riccardo Albenori y éste la sedujo para después engañarla y abandonarla. Igual cosa le manifiesta a ella Leonora.-

En la tarde, Cornelia se dirige a ver a su amante. Allí le cuenta al viejo Flaminio que tiene en su casa a su sobrina Doralice y éste le señala a Cornelia que tiene en la suya a Riccardo. Además, conversan sobre la

posibilidad de un matrimonio entre ambos, pero Flaminio recuerda a Rosina maldiciendo el momento que se dejó enredar por la vieja Cornelia, cuando lo único que quería y quiere es poseer a la criada.-

Cuando Cornelia se va, aparece Riccardo apremiando a su tío para que le "preste" dinero para solventar supuestas actividades guerreras y honoríficas cuando, en realidad, son líos amorosos. Consigue de su tío sólo evasivas.-

Al salir Flaminio, llega a la casa Doralice que viene tras Riccardo Al verlo lo acusa de infidelidad y traición. Este se justifica expresándole que esa noche no pudo llegar a la cita, pues sostuvo una lucha con enemigos poderosos. Promete que luego todo se arreglará y que lo espere en casa de su tía. También a la casa de Flaminio arriba al poco rato Rodimarte cansado de esperar el dinero que producirían los proyectos de Riccardo. Al no obtener ninguna solución a sus requerimientos se marcha. Al ver pasar a Rosina la saluda tan efusivamente que ésta se ríe de él. Al asediarla, pues se cree admirado, ella lo increpa duramente.-

A casa de Cornelia llega Herminio, que viene de Livorno en busca de su hermana Leonora. Rosina, que lo recibe, le expresa que ella momentáneamente no se encuentra y que la espere, pues pronto estará de vuelta. Poco después llega Leonora la que le explica a Herminio que Riccardo la abandonó después de seducirla. Herminio, que tenía a Riccardo por un amigo, decide obligarlo a devolver a su hermana el honor perdido; pero aun hay más, le relata Leonora, Riccardo, está tratando de seducir a Doralice novia de Herminio. Este promete castigar a ambos.-

Al encontrarse Leonora con Doralice se pelean por el amor de Riccardo. Ante las fuertes recriminaciones acuden Cornelio y Flaminio. A sus dichos, Flaminio no sólo se entera de la conducta de su sobrino, sino asimismo del destino que iba a dar al dinero que le solicitaba.-

Riccardo ha logrado convencer a Doralice para que huya con él esa noche. La llegada intempestiva de Herminio corta la conversación. Viene con ánimo de dar muerte a ambos, mas Leonora lo impide, como igualmente impide a Riccardo matar a Herminio.-

Ante lo ocurrido, Leonora, en el balcón de la casa de Cornelia, piensa que la única solución que tiene es el suicidio. Rodimarte, que ha llegado, trata de convencer a Rosina para que huya con él y en compañía de Riccardo y Doralice. Al descubir el intento de Rodemarte se irritan Flaminio y Cornelia. El primero, porque deseaba casarse, si el matrimonio era el precio de Rosina y, la segunda, porque no quiere ni puede permitir se le vaya una sirviente tan útil. La llegada de Herminio produce una pelea en la cual éste hiere a Riccardo. Este, herido, reconoce haber actuado mal con su hermana. Pide perdón a Leonora y, como reparación, le ofrece casarse con ella. Por su parte,

Doralice pide perdón a Herminio. Flaminio y Cornelia, dejando de lado sus resquemores debido a sus edades, acuerdan también casarse. Finalmente Rosina, al ver el cariz que han tomado las cosas no lo piensa más y acepta la petición de matrimonio que anteriormente le había formulado Rodimarte.-

TROPPO: (it.) Demasiado.-

Turandot (Puccini, Giácomo). Ópera en tres actos; la parte final del tercer acto fue compuesta por Franco Alfano debido a la muerte de Puccini. Libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni, basado en la obra homónima de Carlo Gozzi. Estrenada en la Scala de Milán, el 25 de Abril de 1926.-

Una multitud frente al palacio imperial de Pekín, escucha el habitual anuncio que, por medio de un mandarín, hace Turandot, cruel y enigmática princesa China. Esta concederá su mano a quien descifre tres enigmas propuestos por ella. El que no descifre cualquiera de éstos, morirá. Justamente, acaba de fracasar un príncipe de Persia, quien rodeado de guardias, se encamina al cadalso.-

En medio del tumulto producido por la muchedumbre, que desea ver al perdedor, un anciano cae. En vano una joven esclava trata de pararlo. Acude en su ayuda un hombre, Kalaf, quien reconoce en el anciano a su padre Timur, rey tártaro destronado, y en la joven esclava, a la abnegada y fiel Liú. Kalaf agradece a la sierva su bondad y recibe por respuesta, que lo hace, porque una vez, hace tiempo, él le sonrió.-

El príncipe persa es llevado al muro del palacio para darle muerte. Allí se ven las innumerables cabezas de los pretendientes que se atrevieron a pedir la mano de Turandot. Ante la petición del pueblo para que se le conceda el perdón se presenta Turandot, en un balcón del palacio, ratificando su muerte. Ante la aparición de la princesa, el pueblo se posterna. Sólo permanecen de pie el príncipe de Persia y Kalaf. Este último al ver a la princesa, queda prendado de inmediato de ella y decide presentarse a pedir su mano. Son inútiles los consejos de su padre, los ruegos de Liú y las advertencias de los tres ministros Ping, Pang y Pong para que no lo haga. Kalaf toca tres veces el gran gong y tres veces invoca el nombre de Turandot en señal de que pretende su mano.-

Ping, Pang y Pong comentan entre sí lo largo que se les ha hecho el tiempo desde que Turandot comenzó con su sangrienta costumbre y ruegan, que en un corto lapso, el amor deshaga el hielo de su corazón para poder ellos disfrutar de un descanso. Se encuentran, en todo caso de acuerdo, que este descanso lo deberán gozar alejados de la corte para poder aprovecharlo realmente. Por eso, con gusto verían que Kalaf fuera el último de los adivinadores. El sonido de trompetas les anuncia el comienzo de un nuevo interrogatorio y, por ende, tienen que volver a sus labores.-

El príncipe desconocido por todos, Kalaf, es llevado, en el gran salón del palacio, al pie de la escalinata que culmina en el trono del emperador. Este por todos los medios trata de hacerlo desistir. Frente a la corte en pleno, además de dignatarios y ministros, Kalaf se niega a ello e insiste en someterse a la prueba, cuyas cláusulas lee un mandarín.-

Solemnemente ingresa a la sala Turandot; deslumbrante es su belleza y mira con odio a su pretendiente quien la contempla extasiado. Turandot explica su cruel actitud: se siente reencarnada por una antepasada suya, que fue raptada por un invasor extranjero, sometida a la esclavitud y brutalmente deshonrada. Por ello, nunca será mujer de ninguno de sus pretendientes y acto seguido, le formula de inmediato las tres preguntas. A despecho de Turandot y el aplauso del emperador y de los dignatarios, Kalaf da solución a los tres enigmas. La princesa desesperada, le implora al emperador, su padre, que no la entregue a un desconocido. El emperador se limita a recordarle su juramento. Ante esto Turandot se vuelve al príncipe desconocido y le pregunta si podría estrecharla en sus brazos contra su voluntad. Kalaf es generoso y, con el fin de solucionar este asunto, le expresa que sólo una pregunta le formulará y, si ésta logra contestarla antes del alba, él renunciará a su derecho de hacerla su esposa y aceptará la muerte. Esta pregunta es: cuál es su nombre.-

De inmediato los emisarios de Turandot salen por todo Pekín en busca de la solución a esta interrogante.-

Toda la corte imperial encabezada por Turandot y los tres ministros tratan por todos los medios de saber el nombre del príncipe. Es que ella ha amenazado a la ciudad con una terrible matanza si el desconocido logra mantener su secreto. Todo es en vano. Sin embargo, uno de la multitud recuerda a un anciano con su esclava conversando con el desconocido. Se ordena su captura y se logra. La misma princesa ordena se les torture hasta conocer el nombre. Luí la encara señalándole que ella guardará silencio; ama al príncipe y morirá por él. Cuando se la llevan para torturarla ella le quita el puñal a un soldado y se mata. Nadie se atreve a tocar a Timur. La muchedumbre se retira. El príncipe y Turandot quedan a solas por primera vez. Kalaf, impaciente, le arranca el velo, la besa y le dice que su nombre es Kalaf. La soberbia de Turandot se desploma; la princesa sufre una transformación y derrama sus primeras lágrimas. Despunta el alba.- Desde el palacio, trompetas anuncia el momento en que la princesa, ante el emperador y el pueblo debe indicar el nombre del forastero o declararse vencida. Kalaf está en sus manos, pues ella sabe su nombre, pero la acompaña confiado. Sólo le expresa “hermosa es la muerte si proviene de ti”. Ante el júbilo de todos Turandot le dice al emperador: conozco el

nombre del extranjero, su nombre es “amor”.-

TUTTA FORZA: (it. toda fuerza) Indicación para que la interpretación se efectúe en el fortísimo más intenso.-
V.ad.: *Voz, volumen o resonancia de la*

TUTTI: (it. todos) Refiérese a la masa musical en conjunto. Se emplea cuando toda la orquesta y/o el coro actúan a la vez, después de algún pasaje en el que han intervenido solistas o algún grupo especial.-

U

UBUNG: (al): Ejercicio, estudio

UGUALE: **(it.)** Igual

UMFANG: (al.)Tesitura

UNIDAD MELÓDICA: **v:** Frase

UNÍSONO: (lat. igual) 1. Una sola voz, un solo sonido. Ejecución simultánea de las mismas notas o melodías por varias voces o instrumentos ya sea exactamente en el mismo tono o en octavas diferentes; 2. Melodía apoyada sólo por acordes, 3. Consonancia; 4. Dícese cuando todas las voces o todos los instrumentos ejecutan simultáneamente las mismas notas.-
En el unísono de una obra coral, el acompañamiento instrumental puede ser diferente.
V.ad.: Monodia (1ª.acep.), Coral, Homofonía, Polifonía (2ª.acep.)

UNITI: (it.) Unidos, Juntos

UT. SUPRA: (lat. como arriba): Como antes

V

valkiria, La (Wagner, Richard). Primera jornada de *"El anillo de los Nibelungos"*

Hasta el interior de una cabaña construida alrededor de un antiguo cedro, que sostiene la armazón del techo y en cuyo tronco está enterrada una espada hasta la empuñadura, llega corriendo un hombre muy joven, que se desploma agotado de cansancio. El ruido atrae a Siglinda, que habita la cabaña, quien cree que se trata de Hunding, su marido. Al contemplar al bello joven queda impresionada con la semejanza que tiene con ella. Aunque Siglinda no lo sabe, ni el muchacho tampoco, ambos son hermanos, hijos de Wotan y de una mujer humana.-

Siglinda le da agua e hidromiel para que recupere sus fuerzas. A sus preguntas, le informa que está en la casa de su esposo Hunding que se encuentra cazando. Casi al instante se oyen las trompas de caza y, poco después, ingresa a la cabaña Hunding, cazador de aspecto fiero, que mira con desconfianza a su huésped. Le interroga y éste le cuenta su historia: No sabe cómo se llama, lo había criado su padre al que llama lobo (que era Wotan disfrazado). Este posteriormente los había abandonado a él, a su madre y a su hermana. Un día, al regresar de una cacería, había encontrado a su madre muerta asesinada y a su hermana desaparecida: raptada; por lo que desde entonces había vivido sólo en el bosque dedicado casi únicamente a buscarla. (Hunding, se reconoce como el asesino que, después de matar a la madre, había raptado a su hija Siglinda y la había forzado a casarse con él. Al mismo tiempo, al observar que el joven carece de armas y que su ropa se encuentra destrozada, concluye que es el hombre que había estado persiguiendo en el bosque, después que éste diere muerte a varios de los suyos.) Le señala que puede pasar la noche en su casa, pues lo obligan las leyes de la hospitalidad, pero a la mañana siguiente deberá luchar con él aunque no lleve armas. Siglinda, que ha servido la cena y que ha oído esta conversación, vierte en la copa de Hunding una pócima para que este se duerma.-

Siglinda y su marido se retiran a dormir. Poco después ésta regresa junto a su hermano. Le narra que, durante su boda con Hunding, apareció un viajero misterioso (Wotan disfrazado), que clavó una espada en el cedro y se marchó después, habiendo sido nulos todos los esfuerzos hechos por los invitados para desclavarla. En ese instante

su hermano, al que ella desde ese momento llama Segismundo, recuerda que su padre, Lobo, le había dicho que en el momento de mayor peligro hallaría una espada la que sería para aquel que lograra sacarla del árbol. Segismundo desclava la espada y Siglinda le declara:" a tu propia hermana has ganado como esposa". En ardoroso éxtasis se declaran su amor. Descubren que son los gemelos que Welsa y Wotan engendraron y, que la espada, a la que le dan el nombre de Nothung, los protegerá en caso de peligro. Segismundo acepta la suerte que les había reservado Wotan: "esposa y hermana eres para tu hermano" y huyen aprovechando que Hunding duerme.-

En un lugar del Walhalla, Wotan da instrucciones a Brunilda, la hija predilecta de las nueve walkirias que tuvo con Erda, para que proteja a Segismundo en el combate que va a sostener con Hunding. Al retirarse, Brunilda le advierte a su padre que se acerca Fricka, su esposa y también la diosa del matrimonio y de la familia que, como tal, furiosa, increpa a Wotan por la protección que ha prestado a la relación incestuosa de Segismundo y Siglinda. Wotan los defiende, aduciendo que el amor todo lo justifica e, incluso, pide a Fricka, que bendiga tal unión, pues mientras el matrimonio entre Hunding y Siglinda fue forzado y que ella a su respecto nada dijo, esta unión es fruto exclusivo del amor. Estalla la cólera contenida de la diosa, que después de insultar a su marido por el adulterio que cometió al engendrar tanto a los welsas como a las valkirias, le indica, que la ruptura de la unión matrimonial supone, entre otras cosas, la muerte y extinción de todas las leyes por las que se ha gobernado el mundo y que Wotan, como padre de los dioses, tiene el deber de proteger. Por ello, y como las leyes que reglan el matrimonio no pueden ser infringidas, le exige que deje de proteger a Segismundo. Al término de la discusión Wotan acepta la petición de su esposa y llama a su hija. Cuando aparece Brunilda con el caballo ensillado, ve a su padre en extremo abatido y al preguntar su causa, Wotan le confiesa sus malas acciones: de cómo Loge lo indujo a robarle el anillo a Alberico, forjado con el oro robado, a su vez por éste a las hijas del Rhin; el gran peligro que corren los dioses y el Walhalla si algún día Alberico logra recuperarlo de las manos de Fafner, a quien con el anillo se le había pagado la construcción de la morada de lo dioses. Que para evitarlo había creado con la colaboración de una mujer humana, una nueva raza, ajena en todo a los dioses: los welsas, estirpe de la cual debía nacer un héroe puro y valiente, capaz de quitar el anillo al gigante Fafner, ya que él estaba incapacitado para hacerlo, por el compromiso contraído con el gigante. Que sólo un welsa, un héroe de libre decisión, puede traerle la salvación que ansía. Amargado, Wotan ordena a Brunilda, que ayude a Hunding en el combate, pues

Fricka se interpuso en sus planes. La walquiria sorprendida por esta nueva decisión intenta persuadir a su padre de este propósito. Wotan, encolerizado le ordena que deje morir en el combate a Segismundo. Ha dado su palabra a Fricka y debe cumplirla por lo que debe proteger a Hunding, máxime que la muerte de Segismundo pondrá término a su relación incestuosa.

Segismundo y Siglinda, agotados por la huida, tratando de alejarse de sus perseguidores que se encuentran cada vez más cerca, descansan en un claro del bosque. Mientras Siglinda duerme se le aparece a Segismundo la valkiria. Le informa quien es y le señala que cuando un héroe ve a una valkiria, significa que está condenado a morir. Para consolarlo le describe todas las maravillas que encontrará en el Walhalla adonde ella lo conducirá. A la pregunta de Segismundo si acaso pueden llevar también a Siglinda, Brunilda le responde negativamente razón por la cual éste se niega a ir, renunciando a las delicias que le ofrecen en el Walhalla. Brunilda le ruega que acepte la invitación y que confíe en los cuidados personales que se le proporcionará a Siglinda, como asimismo, al común hijo que nacerá. Desesperado, Segismundo pretende matar a Siglinda para después suicidarse, pero la valkiria lo impide. Sin embargo, conmovida por estas pruebas de amor, decide desobedecer a Wotan y protegerlo. Luego desaparece.-

Segismundo, a la llamada del cuerno de Hunding, coge la espada y va a enfrentarlo. Un trueno despierta a Siglinde. Los rayos de la tormenta que se ha desencadenado le permiten ver la lucha entre su marido y su hermano y como éste es protegido por Brunilda con su escudo y lo alienta para que atraviese a Hunding con la espada. En el momento en que Segismundo levanta la espada para darle a Handing el golpe mortal, Wotan, que aparece, interpone su lanza. Al golpear a la lanza con la espada, desprovista de poder por el dios, esta se parte en dos pedazos lo que es aprovechado por Hunding para hundir la suya en el pecho del indefenso Segismundo. Brunilda monta a Siglinda en su caballo, recoge los trozos de espada y huye.-

Entre tanto, Wotan anonadado por la muerte del héroe, que trastoca sus planes, se dirige a Hunding y le ordena que vaya a arrodillarse ante Fricka, su protectora. Su "vete" es pronunciado con tal desprecio que Hunding cae muerto a sus pies.-

Wotan, enfurecido por la actitud de Brunilda que osó desobedecerle, sale en su persecución para castigarla.-

En la cima de la montaña donde se reúnen, van llegando las valquirias con los héroes caídos para llevarlos al Walhalla. La última en llegar es Brunilda, que trae en la grupa de su caballo, no a un guerrero muerto sino a una mujer viva: Siglinda. Brunilda les explica lo sucedido a sus hermanas y la ira de Wotan que la persigue por haber protegido

a Segismundo, desobedeciéndole. Les ruega que la protejan o al menos lo hagan con la Welsa. Todas se niegan a ello por el temor que les produce Wotan. Siglinda, que hubiere preferido morir junto a su marido, la interrumpe preguntándole por qué la ha salvado. Brunilda le revela que tendrá un hijo de Segismundo y que huya al bosque donde se encuentra la cueva en que Fafner esconde el oro, pues Wotan jamás va allí. Poco seguro es el lugar para una mujer sola; sin embargo, no existe otro mejor que la cubra de la venganza de Wotan. Le entrega los trozos de la espada Nothung para que sea forjada nuevamente por su hijo, el que con ella vencerá. Por tal motivo su nombre debe ser Sigfrido. Siglinda se lo agradece y huye velozmente en el caballo de Brunilda.-

Cuando se oye la voz de Wotan, Brunilda se oculta entre sus hermanas, quienes tratan de apaciguar su ira. Finalmente, y cuando amenaza con castigarlas a todas, Brunilda se adelanta a recibir su sanción. Wotan despide a las valkirias y queda a solas con su hija predilecta. En vano se defiende Brunilda. Sólo al enterarse de que Siglinda ha sido salvada y que de ella nacerá un hijo que deberá esgrimir la espada, atenúa la pena a la que tenía pensado condenarla y dicta su sentencia: "Aquí en esta montaña te destierro y te sujeto a un sueño del cual despertarás cuando el primer hombre que pase te haga suya". Brunilda, al oír la sanción, pide a Wotan un último favor, le suplica que lo haga de tal modo, que sólo pueda acceder a ella un gran héroe, Así no se constituirá en un fácil botín de un hombre cobarde. Wotan asiente y con un beso la despoja de su divinidad, convirtiéndola en humana. Después de adormecerla, la abandona en un peñón ciñiéndola con el yelmo y cubriéndola con su escudo. Luego llama a Lodge, dios del fuego, y le ordena que encienda alrededor de la roca un círculo de llamas. Antes de irse, Wotan entristecido exclama: "quien tema mi lanza no cruce jamás a través de este fuego".-

(La segunda jornada de "El anillo de los Nibelungos", se encuentra en la ópera "Sigfrido")

VALS: Danza en compás tres cuartos de origen desconocido aunque varias regiones y países europeos se atribuyen su paternidad.-

La evolución moderna del vals se sitúa entre 1780 y 1830. Tan pronto como logró fama fue introducido en la ópera, la música de ballets, en los *divertissements*, etc.-

Ej.: Ainsi que la brise légère (coro con Siebel, Mefistofele, y Margarita) Acto II de "Fausto" de Gounot; Was gleicht wohl auf Erden (coro). Acto III de "El cazador furtivo" de Weber; Entreacto del acto II de "Eugenio Onegin" de Tchaikovski.

Vanessa (Barber, Samuel). Ópera en tres actos. Libreto de Gian Carlo Menotti, basado en la obra Seven Gotthic Tales de Isaac Dineson. Estrenada en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el 15 de Enero de 1958.-

Vanessa, mujer ya madura y todavía hermosa, aguarda, con gran excitación en el salón de la casa, la llegada de Anatol, su amado, a quien espera desde hace más de veinte años. Durante ese lapso, se ha retirado totalmente de la vida social sin salir de la casa, sin ver a nadie, con las ventanas cerradas y los cuadros y espejos tapados. Su madre, una baronesa, desde ese tiempo que no le dirige la palabra, indignada con su hija por el modo de vida que lleva. La única persona alegre y dicharachera en esa mansión es Erica, sobrina de Vanessa, joven, soltera, de más o menos veinte años de edad.-

Cuando llaman a la puerta, Anatol es introducido a la casa por el mayordomo. Al verlo Vanessa se desmaya. La persona que ha entrado no es su amado. Erica, que también esperaba al visitante, y que recién había salido de la habitación, regresa corriendo. A ella, el recién llegado le explica que él es hijo del Anatol que amó a Vanessa y agrega, que ha querido conocerla, pues su padre se pronunció a menudo acerca de ella como la mujer más excepcional y extraordinaria que había conocido.-

Semanas más tarde, en el mismo salón que Vanessa esperara a Anatol, Erica le confiesa a su abuela que se había dejado seducir por éste y que ahora espera un hijo. Le explica además, que es ella quien no ha aceptado varios ofrecimientos de casarse que Antol le ha formulado, pues no se encuentra segura de estar enamorada. Agrega, que no es su intención aceptar un matrimonio, causado sólo por la llegada de un hijo, sin que exista un verdadero amor que le sirva de fundamento.-

Al término de la conversación llegan Vanessa y Anatol que se han hecho grandes amigos. Vanesa, que se siente muy feliz de la compañía de Anatol, le señala a su sobrina que está muy enamorada del joven. Erica de inmediato tiene una conversación a solas con éste y, aun cuando Anatol le manifiesta estar dispuesto a casarse de inmediato con ella, no se encuentra en situación de confirmarle si realmente la ama, por lo que Erica, muy disgustada, se aparta de Anatol.-

Es la noche de fin de año y tiene lugar una fiesta ofrecida por Vanessa en su casa a sus actuales amistades. Ni Erica ni la baronesa bajan a la fiesta por lo que Vanessa le ruega al doctor, muy amigo de la familia y también invitado, que suba a sus habitaciones para convencerlas que concurran a la recepción si sus inasistencias no se deben a un motivo de salud. Erica finalmente asiste a la fiesta. Al terminar de descender la escala y escuchar al doctor que anuncia a los invitados el próximo matrimonio entre Anatol y Vanessa, cae desmayada sin que nadie lo vea. Se recupera prestamente y sale a la calle sin ningún abrigo, en plena noche de invierno.-

Algunas horas después traen inconsciente a Erica. El doctor la examina con mucha dedicación en su dormitorio. Recuperada y mientras se sirve una bebida caliente, pide que-

darse a solas con la baronesa para confesarle que intentó suicidarse y que ha perdido el hijo. Mientras tanto Vanessa le pregunta a Anatol si sabe o presume la causa que explique la actitud y el malestar de Erica. Anatol miente.-

Un mes más tarde, la baronesa ha dejado de dirigirle la palabra a Erica al igual que lo hizo con su hija. Sentada en el salón, Erica, ve partir a los recién casados. Antes de irse nuevamente, Vanessa pregunta infructuosamente a Erica cual fue la causa que motivó su intento de suicidio sin obtener respuesta alguna.-

Cuando en la casa han quedado sólo la Baronesa y Erica, ésta, como lo hiciere antes su tía Vanessa, cierra las ventanas, tapa los cuadros y los espejos y queda esperando que llegue el día en que vuelva su amado.-

VARIACIÓN: **1.** Técnica de tratar un motivo musical, haciéndolo distinto pero sin cambiar su esencia; **2.**Trozo o pasaje de música expuesto como una versión modificada, variada o alterada de algún tema o frase musical para presentarlo bajo un aspecto diferente sin que por ello deje de reconocerse; **3.** Forma musical que adopta dicho procedimiento.

Tales modificaciones pueden diferir sólo ligeramente del tema, de la ornamentación melódica o de una forma más libre de composición. Existen tres clases de variaciones: ornamental o melódica, en la que se adorna sólo la melodía; decorativa o armónica-contrapuntística, en que el tema de la parte baja que se repite constantemente (ostinato, passacaglia) y amplificativa o libre en la que el tema es fuente de otros temas complementarios, o parte de esos nuevos temas complementarios.-

Para el logro de una variación, se suele recurrir a variadas técnicas, tales como la ornamentación, transposición, disminución, cambio de tempo, alteración rítmica, etc.

El tema con variaciones es una forma musical resultante de la continua aplicación de técnicas de variación, de tal modo, que a un tema musical siguen varias reexposiciones modificadas, cada una de ellas llamada variación. El tema de esta clase de variación, generalmente es una melodía sencilla generalmente tomada de otro compositor.-

Es necesario hacer notar que especialmente los cantantes italianos de los siglos XVII y XVIII, con motivo de la variación de la repetición, en las melodías con "da capo", hicieron uso y abuso de la variación mediante el empleo de ornamentos; tal es así, que casi se convirtieron es sustitutos de los compositores. Introducían cambios en cada presentación y no sólo en las melodías patéticas sino aun en los allegros de las óperas que cantaban.-

V.ad.: Aire (2ª.acep.), Andamento, Aria doble, Arreglo (1ª.acep.), Come sta, Glosa (2ª.acep.), Double, Fantasía (2ª.acep.), Improvisar (2ª. acep),.Música aleatoria, Ornamento, Partita (2ª.acep.), Reducción, Scoring (2ª.acep.), Transcripción (2ª.acep.).

VARIACIÓN ESTRÓFICA: Es propia de la música vocal. Referida a una forma estrófica, en la que cada estrofa conserva la misma línea de bajo, mientras la melodía o la parte solista varía en cada repetición. (La línea de bajo, no necesariamente es idéntica en cada repetición; sin embargo, mantiene el diseño básico de las estrofas no variadas).

Este tipo de variaciones fueron muy comunes en el estilo monódico italiano de principios del siglo XVII.-

V.ad.: *Estrófica*

VARIATO: **(it.)** Variado.Variación

VAUDEVILLE: **1.** Breve comedia frívola, ligera y picante construida sobre un argumento basado en equívocos, intrigas y enredos entremezclados con melodías populares y a veces callejeras de fácil comprensión. (Comúnmente, en ella, una misma melodía con estribillo se repite en varias estrofas); **2.** Cualquier tipo de ópera que cumple con el requisito de finalizar con una melodía cantada por todos, o casi todos los personajes por turno. (En esta melodía, cada verso es seguido por el mismo refrán); **3.** Género musical cercano a la Revista; **4.** Poema satírico cantado al son de una melodía popular generalmente preexistente. (Esta misma melodía servía comúnmente para muchas letras existentes); **5.** Couplet.-

A fines del siglo XVI, algunas canciones populares con estribillo y la misma música para varias estrofas se intercalaban al final de las comedias francesas. Luego en el siglo XVII se introdujeron como intermedios en las óperas serias, dando origen así, a la opéra comique francesa.-

Ej.: *(2ª.acep.) "El rapto en el serrallo" de Mozart; "El barbero de Sevilla" de Rossini.*

V.ad.: *Capricho, Concertado (1ª. acep.), Ensemble, Estribillo, Final, Intermezzi buffo, Mêlée d'ariettes, Música concertada, Musiquette, Ópera balada, Refrán, Sainete.*

VELADA: Voz algo enronquecida.-

V.ad.: Cacofonía, Distorción, Sordina, Sotto voce, Sovoz.

VELOCE: (it.) Veloz. Rápidamente. (Por lo general, indicación para dar una impresión de rapidez ininterrumpida, más que aumentar la velocidad concreta).-

V.ad.: *Accelerando, Affretando, Accompagnato, Celere, Súbito, Tempo (3ª.acep.)*

VERANDERUNGEN: (al.) Variación.

Verdi, Giuseppe: Compositor italiano (1813-1901). Su padre, analfabeto, era posadero en Roncole, pueblo en donde nace. Aprende música con el organista del lugar y después con músicos de Busseto, pequeña ciudad cercana de Roncole y de la cual ésta dependía. Gracias a Barezzi, negociante y gran aficionado a la música, pudo Verdi seguir sus estudios musicales en Milán. No le fue posible ingresar a Conservatorio de esa ciudad, porque el director, no encontró en él el talento necesario dando como pretexto, que sobrepasaba la edad requerida. Su mecenas obtuvo, no obstante, que el director de la Orquesta de Ópera de Milán

le hiciere clases. Con él, estudió Verdi tres años. Con motivo de la muerte del organista de la Catedral de Busseto ocupó su puesto. Poco tiempo después se casa con la hija de su protector: Magherite Barezzi en 1835, con la cual tuvo dos hijos, los que murieron junto con ella en 1840 a raíz de una peste. Un año antes, en 1839, debutó con la ópera "*Oberto"* en la Scala de Milán, ciudad donde había fijado su residencia, con gran éxito. Esto hizo que el empresario de ese teatro le ofreciere de inmediato, un contrato para tres nuevas óperas. Entre ellas, "*Nabucodonosor"* y "*Los lombardos en la primera cruzada*" las que lo convirtieron en el abanderado del "Risorgimento"; movimiento empeñado en conquistar la independencia del pueblo italiano. En ese tiempo Verdi, conoció a Giuseppina Strepponi, famosa soprano, que había contribuido al éxito de sus primeras ópera y cuya influencia le fue muy favorable, con la que se casaría años después.-

Cuando había compuesto dieciséis óperas y había triunfado como un extraordinario compositor, escribió tres que le aseguraron la fama nacional e internacional: "*Rigoletto", "El Trovador*" y "*La traviata*". Después de esta última, en el lapso 1855 a 1870 compuso siete óperas, de las cuales sólo dos tuvieron gran aceptación, "*Un baile de máscaras*" y "*La fuerza del destino".-*

En el intertanto y a raíz de la fundación del Reino de Italia (1861), Verdi, fue nombrado miembro del parlamento, dedicándose por breve tiempo a la política, la que abandona por haberle acarreado sólo decepciones. En 1861, concurre a Londres, a París y dos veces a San Petersburgo donde estrena la ópera *"La fuerza del destino":* presentando en París, donde vive principalmente entre 1865 y 1867, "*Don Carlo".* En 1871, se representa en el Gran Teatro del Cairo, "Aída", en celebración, con bastante retraso, de la apertura del Canal de Suez.-

Después de "*Aída"* (1871), Verdi no compone más óperas hasta 1887, en que escribe "*Otello*" y en 1893 "*Falstaff*"-.

Cuatro años después de la muerte de Giuseppina, fallece a los ochenta y siete años de edad en Milán.-

No es fácil definir el estilo musical de Verdi. De acuerdo con su época es un romántico, especialmente en la elección de muchos de sus libretos. Sin embargo, no lo es desde un punto de vista puramente musical. No es un místico y todo lo que compone es real y pertenece a este mundo, contrastando con Wagner. Tampoco es un verista, aun cuando se prestaba para ello "*La traviata".* Por esto, frente a su estilo, sólo cabe decir que es muy personal, inconfundible y de efecto directo en el auditor.-

Los críticos musicales suelen distinguir en Verdi tres estilos, que se corresponden con otros tantos períodos de su vida. El primero es el de la época del patriotismo y de las aspiraciones libertadoras, caracterizado por un rico metodismo

influenciado por Rossini, Bellini y Donizetti. ("*Nabucodonosor", "Attila", "Ernani"*, "*La batalla de Legnano*"). El segundo, a partir de 1855, comienza a liberarse del metodismo precedente para acercarse al espíritu dramático de la obra. ("*La fuerza del destino", "Don Carlo", "Aída", "Rigoletto", "La traviata*", "*El trovador*") y, en el tercero, Verdi, sin abandonar la belleza melódica, caracteriza mejor a sus personajes, la música está más ligada al drama y se hace más profunda, sincera y realista; además, las arias se unen entre sí y al drama, sin la tradicional división de recitativos y arias y, finalmente, los coros, están supeditados a la acción. ("*Otello", "Falstaff"*).-

Fue Verdi un hombre sencillo, sincero, a veces rudo, hombre de pueblo y poco cultivado. Muy humano y comprensivo. Poseía un gran genio para el teatro lírico que le permitía corregir sus propios errores de apreciación. Tenía el don de la melodía, superando a sus antecesores por la eficacia dramática. Humanamente, era tan excepcional como en lo musical. Su grandeza moral y su humanidad no sólo lo manifiesta en la música, sino en su generosidad material, traducida en obras de bien público. Por eso, hay que reconocer la intuición y la clarividencia de la opinión pública al venerar, con toda razón, a este italiano como el "Shakespeare de la ópera", como se le llamaba.-

VERISMO: Este estilo operístico de fines del siglo XIX y principios del XX se corresponde con el realismo literario y especialmente con el naturalismo de Zola. Los compositores veristas a diferencia de los románticos presentan en sus obras "la vida tal como es". Por lo tanto, se proponen dar a entender, que el ser humano es siempre en definitiva uno y el mismo. Las pasiones, el amor, la venganza y la vida son siempre iguales en cualquier lugar, época, rango social, etc.-

En literatura, este movimiento, como decíamos, corresponde al naturalismo y por ello, los compositores, en sus óperas, describen con precisión realista la vida diaria de las gentes sencillas, incluso marginales, dejando de lado las aventuras sentimentales de damas y caballeros de la nobleza. El arte verista, se consigue en la ópera a través de la contraposición entre la condición humana siempre inmutable y todo lo que la rodea.-

El discurso musical verista es continuo, pero en ese fluir constante están englobadas e intercaladas las arias y los dúos de los protagonistas. En él adquiere también un carácter prominente, pero no absoluto, el leitmotiv y ya no hay por lo tanto, apenas, recitativos dignos de ese nombre. En general, desaparece cualquier resto del Bel canto, para convertir la voz humana en el medio expresivo por excelencia, que renuncia a las fiorituras para crear líneas melódicas directas que causen un fuerte impacto en el espectador.-

En la forma operática, se traduce el verismo en recitativos con arias breves intercaladas y mezcladas con la

orquesta, el uso del leitmotiv como referencia musical a escenas previas pero sin alcanzar la densidad del leitmotiv wagneriano, el empleo del canto spianato esto es, un canto suave, sin acentos fuertes casi sin ornamentos y que tiende al agudo final. Se abandonan de las arias la coloratura y otros elementos de las óperas italianas anteriores, a favor de un recitativo melodramático por considerársele más naturalista. Igualmente, se olvida la obertura para dar paso al intermezzo –situado en medio de un acto o, más frecuentemente, como separación de ellos – donde se recogen los motivos de mayor relieve. La música es mayormente descriptiva y tiene por misión la búsqueda del realismo exacto para darle la verdadera precisión a la naturalidad.-

Ej. *"Pagliacci" de Leoncavallo¸ "Caballería rusticana" de Mascagni, "La Bohème" y "Tosca" de Puccini, "Louise" de Charpent.*

V.ad.: *Canto spianato, Galant, Posverismo.*

VERSOVERSO: **1.** Término que indica en la ópera, el uso de las voces solistas contrastadas con el coro pleno; **2.** Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia o sólo a cadencia; **3.** Estrofa de un poema.

V.ad.: *Aria estrófica, Contrapunto, Estrofa (1ª.acep.), Imitación.(2ª. acep.).*

vestal, La (Spontini, Gaspare). Ópera en tres actos. Libreto en francés de Etienne de Jouy. Estrenada en la Opèra de Paris el 16 de Diciembre de 1807. Difundida después en la versión italiana de N. Perotti.-

Al templo de Vesta en Roma, llega el general Licinius acompañado por su amigo y jefe de legión, Cinna. Viene a agradecerle a la diosa la gran victoria recién obtenida. En este templo se encuentra enclaustrada la ahora sacerdotisa Julia, con quien el general Licinius intentó casarse; matrimonio que fue impedido por su padre por su humilde posición social y económica. Actualmente es un militar poderoso y rico.-

Julia ve de lejos a su amado y, ante el nerviosismo que demuestra, la Gran Vestal que la ha visto, le recuerda que la muerte es el castigo para la que de ellas rompa el voto de castidad o deje que se apague el fuego sagrado. Julia le suplica que le evite asistir a la ceremonia que esa noche tendrá lugar en el templo, con motivo de la victoria de Licinius. La Gran Vestal se lo niega. Por el contrario y, para probar su vocación, la obliga no sólo a coronar al vencedor sino, además, cuidar del fuego sagrado durante la noche,-

En la ceremonia del triunfo, Julia consagra la corona de laurel sosteniéndola sobre el fuego sagrado y la coloca después, en la cabeza de Licinius. Este, en ese instante, alcanza a decirle en voz baja que por la noche vendrá al templo a verla.-

Esa noche, y una vez que la Gran Vestal le ha hecho entrega a Julia de la espátula de oro con la que se cuida el fuego sagrado, ésta invoca a la diosa Vesta para que la prote-

ja de cualquier hecho que pudiere traer consigo la rotura de sus votos sagrados. Aparece Licinius y ambos se abrazan jurándose fidelidad y amor eterno. Sin embargo, a su petición, Julia se niega a huir con él por temor a su diosa. En el intertanto, la llama sagrada se ha apagado. Julia se horroriza y Cinnia entra corriendo al templo a avisarle que ha cundido la alarma logrando que el militar huya. El lo hace, sin dejar de jurar a su amada que volverá a salvarla.-

El pueblo que se ha dado cuenta de que el fuego sagrado se ha apagado, exige la muerte de la culpable, lo que es ratificado por los sacerdotes que piden además, el nombre de aquel que estuvo con ella. El Pontífice Máximo ordena se encierre a Julia hasta el día siguiente, cuando se cumplirá la pena a que se ha hecho acreedora.-

En las afueras de Roma, se ha preparado la tumba en que Julia va a ser enterrada viva por romper sus votos. Licinius, ante la imposibilidad de rescatarla, porque son pocos los soldados dispuesto a luchar contra los representantes de los dioses recurre al Pontífice Máximo para que se le de muerte a él en vez de Julia, pues fue la persona que estuvo con ella en el templo y como tal, el único culpable de lo ocurrido, lo que le es denegado. Furioso, va en busca de los soldados que le quedan para iniciar la lucha.-

Una muchedumbre se ha reunido para presenciar el suplicio. La Gran Vestal se despide de Julia. Licinius ha acudido con sus tropas y los sacerdotes también están preparados para entrar en la batalla. En ese momento y cuando va a empezar la lucha, el cielo se oscurece y un rayo enciende el fuego del altar ante las aclamaciones de los allí reunidos.-

El Pontífice Máximo, dispensando a Julia de sus obligaciones sagradas, la autoriza para celebrar de inmediato su matrimonio.

VERZIERUNGEN: **(al.)**Adorno. Ornamento

VESTUARISTA: Profesional que debe diseñar no sólo el vestuario de aquellos que aparecen en el escenario sino también las pelucas y el calzado de esos personajes.-
V.ad.: Producción

VIBRATO DE LA VOZ: **v.** Voz, vibrato de la

vida breve, La (Falla y Matheu, Manuel de). Ópera (drama lírico) en dos actos. Libreto de Carlos Fernández-Shaw. Estrenada en su versión francesa en el Casino de Niza el 1 de Abril de 1913 y en su versión española en el Teatro Zarzuela de Madrid, en Noviembre de 1914.-

En el Albaicin de Granada, mientras unos obreros entonan canciones con letras fatalistas, Salud, joven gitana, espera intranquila a su novio. Paco no ha llegado a la cita, habiendo transcurrido en exceso la hora convenida. Entra a la casa la Abuela que la tranquiliza y luego la llama, pues viene llegando Paco. Entablan un diálogo en el cual el

novio le da toda clase de seguridades de su amor y de su fidelidad.-

Al irse Paco, aparece en la casa el tío Sarvaor, quien le cuenta indignado a su hermana que Paco, que acaba de marcharse, muy pronto celebrará matrimonio con Carmela, una joven muy rica.-

Se celebra la fiesta del matrimonio de Paco y Carmela. En ella se canta y se baila. Llega a la fiesta Salud desesperada. Le siguen la abuela y el tío Sarvaor que intentan, en vano tranquilizarla y que abandone la fiesta. Por el contrario, Salud se pone a cantar sus penas, llamando la atención a los asistentes a la boda que, para escucharla, cesan el bullicio. Paco, muy nervioso, trata de darle poca importancia a lo que ocurre y de apaciguar a Carmela.-

Al salir Salud al patio de la casa, los invitados que allí se encuentran, le piden que les cante nuevamente. Para evitarlo y lograr la tranquilidad a los concurrentes, el tío Sarvaor se ofrece para bailar y cantar, pero es interrumpido por Salud que les explica a viva voz que no ha venido a cantar sino a denunciar los engaños y el mal proceder de Paco a su respecto. Paco, totalmente fuera de sí, ordena que la echen. Salud, por la ignominia, cae muerta.-

La abuela recoge a la difunta mientras el tío Sarvaor acusa a Paco de ser un Judas.-

vida con un idiota, La (Schnittke, Alfred Garrievich). Ópera en dos actos. Argumento de Victor Erofeyev.

"Yo" tiene problemas en su trabajo por falta de compasión y sus compañeros lo denuncian. "Yo" es juzgado y encontrado culpable. Para purgar su delito deberá llevar a un idiota a vivir con él.-

Como su esposa no puede acompañarlo, "Yo" debe elegir sólo al idiota. El Guardia del manicomio lo deja entrar solamente cuando es sobornado por "Yo". De entre otros cien internos y a instancias del Guardia, "Yo" elige a un idiota con aspecto de conferencista de un instituto provincial de altos estudios. Se llama Vova, quien camina de un lado para otro, arrastrando sus pies, sumido en sus pensamientos.-

La elección es un desastre. "Yo" había soñado con las conversaciones filosóficas que tendría con su huésped, pero Vova sólo puede decir la palabra "Eh". La esposa de "Yo" se niega a tener el más mínimo contacto con el idiota.-

Vova se comporta bien durante los primeros tiempos, pero un día los dueños de casa lo encuentran en medio de un charco de leche y desparramando comida y basura por todas partes. Desde ese momento todo cambia. Vova destruye los libros, llena la casa de basura, se pasea desnudo, etc.

Yo" y su mujer le declaran la guerra y se asilan en el cuarto de huéspedes. Eventualmente la mujer de "Yo" se enamora de Vova. Ambos se mudan al cuarto de huéspedes, enfrentando hostilmente al dueño de casa,-

La mujer queda embarazada de Vova pero decide abortar. El idiota,

desilusionado de la mujer, vuelve sus afectos hacia "Yo". Este vence su aversión y se entrega a Vova. Se van a vivir al cuarto de huéspedes. "Yo" considera que su relación con Vova es paternal, y lo trata como a su hijo.-

La mujer trata de matarlos de hambre. Quiere que Vova vuelva con ella y lo hace decidir entre ella y "Yo" prometiéndole al idiota concebir otro hijo con él. Por un momento "Yo" duda de su amor hacia Vova y el idiota lo percibe, llenándose de tristeza. Vova asesina a la mujer y huye. "Yo" es admitido en el manicomio.-

vida por el zar, Una (Glinka, Mikhail Ivanovich). Ópera en cuatro actos y un epílogo. Libreto de Georgy Fiodorovich Rosen. Estrenada en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo el 9 de Diciembre de 1836

En la aldea de Domnin, los campesinos, para celebrar la victoria obtenida por los rusos contra los polacos, entonan canciones patrióticas. Entre ellos se encuentran Ivan Sussanin, su hija Antonia y su pequeño hijo adoptivo: Vania. Antonia está prometida con Bogdam Sobinyin, cuya boda se ha aplazado por el estado de alarma en que se encuentra el país, ya que por una parte se espera un nuevo ataque polaco y por la otra, el cargo de zar está acéfalo pues, por las hostilidades, no se ha podido elegir otro nuevo.-

Una fiesta, con alegres bailes y cantos, tiene lugar en uno de los palacios del rey de Polonia. Los polacos confían en la victoria. Sin embargo, la fiesta es interrumpida por la mala noticia de la derrota del ejército polaco y la elección de un nuevo zar.-

Al conocer los polacos el nombre del zar electo, y el hecho de que se encuentre en un convento, resuelven apoderarse de él.-

Durante la celebración de la boda de Antonia Sussanin y Bogdan Sobinyin, un grupo de polacos armados irrumpe en la casa del padre de la novia pidiendo a Sussanin que los conduzca al convento donde se encuentra el nuevo zar, apercibiéndolo de que si no lo hace, matarán a todos los asistentes. Sussanin consiente con el único objeto de salvar al zar. Manda a Vania que dé la alarma en el convento. Este logra partir sin ser visto.-

Al convento llega Vania, cuyo caballo ha muerto extenuado en su carrera. Da aviso al zar del peligro en que se encuentra a fin de que huya con todos sus sirvientes y moradores.-

Mientras tanto Sussanin ha conducido a los polacos por diversos caminos cubiertos por la nieve con el objeto de que se pierdan y mueran congelados. Cuando los sorprende un intenso temporal les confiesa que están perdidos y soporta serenamente la muerte con la seguridad de haber salvado al zar.-

Aclamado por el pueblo, el zar entra en Moscú. Su primera actividad en el cargo es el de rendir homenaje a Iván Sussanin, quien dio su vida por el zar.-

VIGOROSO: v. Brío.

VIRTUOSO: Intérprete excepcionalmente hábil, especialmente en los aspectos técnicos de la interpretación.vocal o instrumental.-
En la Edad Media y hasta el siglo XVI aproximadamente, el virtuosismo se radicó especialmente en el arte vocal, salvo el arpa y el laúd. Luego, en el siglo XVII sólo se mencionan ejecuciones excepcionales en el órgano y el clavicembolo y también aparecen virtuosos en trompeta y viola; los de violín no sugen sino hasta el año 1700. Se da como causa de este retraso el hecho de que los instrumentos estuvieron poco perfeccionados hasta la aparición de sus correspondientes ejecutores virtuosos.-
V.ad.: *A capriccio, Cadencia (2ª. acep.)*

VIVACE: (it. vivaz) Muy vivo. De movimiento rápido. Algo más movido que el allegro.-
V.ad.: Tempo.(3ª.acep.)

VIVACISIMO: Muy aprisa

Vivaldi, Antonio: Compositor italiano (1678-1741). Su padre, barbero y más tarde violinista de la Capilla Ducal de San Marcos, Venecia. Antonio fue el mayor de nueve hermanos y el único de ellos dedicado a la música. Probablemente sus primeros conocimientos musicales los obtuvo de su padre. Pronto fue incorporado a la Orquesta de la Capilla Ducal, como supernumerario o suplente. En 1703, fue ordenado sacerdote. Celebró misa por poco más de un año, pues una misteriosa enfermedad, que lo acompañó toda su vida, le impidió seguir oficiando.-
Entre 1703 y 1740, fue violinista de San Marcos y maestro de coro en la Hospédale Della Pietá para niñas abandonadas o huérfanas. Se ausentó de Venecia en contadas ocasiones, entre otras, de 1718 a 1720 que estuvo en Mantua, con el príncipe Felipe de Hassendarmstadt, sobre todo para el estreno de sus propias obras: "Doce suonata da cámara a tre", después de haber compuesto un numeroso conjunto de piezas musicales, especialmente de conciertos probados, por así llamarlos, por un grupo de instrumentistas, (Todas las niñas acogidas en el Hospédale cantaban y tocaban toda clase de instrumentos bajo la dirección de destacados maestros; siendo sus ejecuciones famosas en toda Europa) que le posibilitaban controlar y modificar a su antojo sus composiciones. Esta fue su principal actividad durante ese lapso.-
A los treinta y cuatro años de edad, incursiona en el cultivo del género teatral, estrenando su primera ópera (1713) "*Ottone in villa*" la que fue todo un éxito y permitió a Vivaldi continuar componiendo. Algunos le atribuyen un mínimo de cuarenta y cinco óperas y otros, muchas más.-
Las óperas de Vivaldi fueron muy apreciadas. El emperador Carlos V fue un gran admirador e incluso el Papa Benedicto II lo felicitó por una ópera representada en su pre-

sencia, sin saber que el compositor era sacerdote y que vivía con la actriz y cantante Anna Giro.-

En 1728 volvió Vivaldi al Hospedalle Della Pietá. El número de sus composiciones operísticas disminuyó en forma considerable, aunque todavía estrenó "*La fida ninfa*".-

Murió en Viena adonde había acudido a renovar viejos éxitos y al parecer, confiado en la protección del emperador Carlos V la que no obtuvo, pues éste había fallecido pocos meses antes de su llegada. Fue sepultado en la Catedral San Esteban de Viena en un entierro para pobres y su lugar y fecha de su muerte fueron olvidadas, como asimismo ocurrió con sus óperas; hasta su resurrección, ocurrida dos siglos después, en que se presentó en 1939 una ópera suya gracias a la iniciativa de un estudioso de su música: Marc Pincherle.-

Las óperas de Vivaldi se atienen estrictamente a la estructura de las "óperas serias" italianas de la primera mitad del siglo XVIII, con alternancias de arias da capo y recitativos secco, rotas, raras veces, con la inclusión de coros. Generalmente su orquesta se componía mayoritariamente de cuerdas a las que se agregan, algunos instrumentos de viento. No obstante, la brillantez de las oberturas y acompañamientos instrumentales, éstos, como que se trataba de óperas serias, se encuentran subordinados a las voces.-

VOCAL: **1.** Referido sólo a la voz, sin cooperación instrumental alguna. (Eventualmente se emplea la denominación cuando los instrumentos que intervienen tienen una intervención secundaria); **2.** Letras que se pronuncian con sólo emitir la voz.

V.ad.: *A capella, Música bucal, Vocalizzo, Voz*

VOCALISE: **v.** Melisma

VOCALIZACIÓN: **1.**Ejercicio de canto, que consiste en ejecutar sobre una vocal – y a menudo sobre todas las vocales sucesivamente – una serie de notas elegidas para fines didácticos; **2.** Breve pieza con muchos adornos sin texto.

Para este ejercicio también se eligen ciertos tipos de óperas, especialmente de la Escuela del Bel canto, como medio de ejercitar las dotes vocales. La letra, totalmente secundaria en este caso, se reduce al mínimo, de tal modo, que largas frases del canto se mueven en escalas, acordes rotos, trinos, etc sobre la base de una vocal, que es tomada de una de las palabras; ésta se interrumpe, para dar lugar a toda clase de ornamentos y coloraturas.-

El origen de la vocalización es oriental y se remonta a la antigüedad. Los griegos se sorprendían al escuchar a los sacerdotes egipcios profiriendo largas series de sonidos sobre las vocales.-

V.ad.: *Agilidad (2ª.acep.), Articulación (2ª.acep.), Ejercicio (1ª.acep.), Fraseo, Melisma, Messa de voc; Vocalizzo*

VOCALIZZO: **1.** Canción o frases cantadas sin palabras, sobre una o más vocales, sin letra, para voz solista; 2.

Pieza de música completa sin palabras; 3.Vocalización

Ej. *(2ª.acep.) Coro de los soldados. Acto II. de "Cyrano de Bergerac" de Alfano.*

V.ad.: Boca cerrada, Coloratura (1ª. acep.), Gorjeo (1ª.acep.), Música bucal, Ornamento, Solo, Vocalizzo.

VODEVIL: **v.** Vaudeville

VOILE: (fr.): Velado, apagado, tenue

VOLANTE: Rápido, ligero.-
V.ad.: Tempo.(3ª.acep.)

VOLUMEN: **v.** Voz, volumen o resonancia de la

V.ad.*:Crescendo, Diminuendo, Intensidad, Matiz, Sfogato, Sotto voce, Tutta forza.-*

VORSPIEL: (al.): Preludio. Se usa también en el sentido de obertura.-

VOZ: **1**. En la ópera: sonido timbrado que el intérprete emite cuando canta; **2.** Medio humano y animal de producción sonora que usa agentes vibrantes llamadas cuerdas vocales; **3.**"Parte" separada de música en armonía o contrapunto, pensada para ser cantada o tocada. (A cuatro voces). 4. Función de un instrumento en el conjunto de la composición; 5. Sonido; 6. Tono.

La designación de las voces ha diferido según las épocas y el género de composición. Hasta el siglo XV se hablaba de sopranus, altus, tenor y basus. En la misma época se decía en el discanto, de discantus, duplum, triplum quadraplum, motetus y tenor. En el siglo XV contratenor era sinónimo de bajo. En el Renacimiento se señalaba al respecto: cantus o superius, altus, contraltus, tenor y bassus. En la música francesa desde el siglo XVI al siglo XVIII las voces se clasificaban en desus primero y segundo, haute-contre taille, concordant y basse-taille o basse. Finalmente los italianos las clasificaban en canto, alto, contralto, tenor y basso. En los tiempos modernos se han establecido los siguientes tipos esenciales en la voz cantada: en la mujer, soprano, mezzosoprano y contralto; en el hombre, tenor, barítono y bajo. Cada uno de ellos, naturalmente admite subdivisiones.-

Para clasificarlas se ha seguido el siguiente criterio. En la voz, al igual que respecto de los otros sonidos, cabe distinguir la altura (número de vibraciones por segundo o siclo), intensidad (energía gastada por segundo) y timbre (composición en armónicos o sonidos parciales). Esta última cualidad: el timbre, es la que define fundamentalmente a un sonido y es el factor que habitualmente se utiliza para clasificar los distintos tipos de voz dentro de cada cuerda.-

Ahora bien, la noción de timbre se descompone en cinco cualidades: color, volumen, espesor, mordente y vibrato. Según el color, las voces pueden ser claras u obscuras; por el volumen, pequeñas o voluminosas; por el espesor, gruesas y delgadas; por el mordente, timbradas o destimbradas. El vibrato, por último, ayuda a determinar la calidad vibratoria de una voz, su mayor o menor apoyo y la correcta correlación de sus frecuencias.-

Para realizar la clasificación de los distintos tipos de voz cantada, en los tiempos modernos se ha tomado en consideración las características tímbricas que someramente hemos señalado más arriba.-

Se hace necesario dejar constancia, que este método de clasificación mide de manera subjetiva el carácter de cada timbre y, consecuencialmente, no puede ser exacto. Sin embargo, ha sido válido hasta ahora para los efectos perseguidos.-

V.ad.: Atiplar, Bel canto, Cuerdas vocales, Cantante, Colocación de la voz, Coro, Disyunta, Dramático, Engolado (1ª.acep.) Enronquecimiento, Falsete, Falsettone, Fonación, Gutural, Impostación, Mordente, Sfogato, Sfumature, Sonoro, Sordina, Timbre, Vocal, Voz, funcionamiento, Voz, pasaje de la, Voz, portamento de la, Voz, tesitura de la, Voz, registro de la, Voz, timbre (o carácter) de la.

VOZ BLANCA: **1.**Voz sin timbre determinado; **2.** Voz de niños.

Muchos aplican este término a la tesitura común del tenor y de la contralto, pues ambos pueden cantar la misma parte sin que un oyente avezado pueda discernir si se trata de una voz de hombre o de una mujer.-

V.ad.: *Castrado, Treble*

VOZ DE CABEZA: Registro de la voz que le da al cantante la sensación de vibrar en la cabeza, es decir, el registro más alto que la voz de pecho.-

Las expresiones "voz de cabeza" y "voz de pecho", no son para muchos, más que vocablos que sirven para distinguir el registro grave del agudo. Sin embargo, corresponde a una impresión cierta, según que la voz resuene en las cavidades superiores o inferiores del aparato vocal. Un cantante profesional sabe hacer descender uniformemente su voz de cabeza hasta el registro grave y cantar con voz de pecho un grado muy elevado, tal como el célebre do de pecho de los tenores.-

V.ad.: Engolado (1ª.acep.), Falsettone, Impostación, Passagio (2ª.acep.), Voz, colocación, Voz, registro, de la (1ª. acep.) Voz Nasal, Voz, pasaje de, Voz de pecho.

VOZ, COBERTURA DE LA : "Cambio de posición y de sensación en la emisión vocal a partir de determinada frecuencia de sonido dentro de un mismo registro" (A. Reverter)

V.ad.: *Voz, pasaje de.*

VOZ, COLOCACIÓN DE LA: Lugar desde el cual los cantantes sienten salir la voz. Para algunos desde la cabeza; para otros desde el pecho. En todo caso la colocación tiene importancia en asegurar una mejor calidad del tono.-

V.ad.: *Impostación, Voz de cabeza, Voz de pecho.*

VOZ COMPLETA: Voz masculina en su tesitura normal. Se le denomina también voz de pecho.-

V.ad.: *Voz de pecho*

VOZ DRAMÁTICA: **1.** Voz de gran potencia sonora capaz de traspasar la cortina música, existente entre el público y el escenario, producida por una fuerte sonoridad instrumental; **2.** Voz adecuada para papeles vigorosos.

Beethoven, al mantener la misma orquesta de sus creaciones sinfónicas para su ópera "Fidelio", obligó a los cantantes a incrementar su sonoridad vocal, alejándolos de la ornamentación delicada propia del Bel canto. El camino iniciado por Beethoven fue continuado por otros compositores tales como Weber, Wagner, Richard Strauss, etc. Lo expuesto trajo consigo el nacimiento de un nuevo tipo de cantantes que se especializaron en estas óperas.-

V.ad.: *Heldentenor, Barítono-dramático, Mezzosoprano-dramática, Soprano- dramática, Tenor- dramático, Voz.-*

VOZ, FUNCIONAMIENTO DE LA: "La laringe es el órgano productor de la voz. Situada en la región media del cuello, debajo del hueso hioides, está integrada por once piezas cartilaginosas unidas por ligamentos fibroelásticos y puestos en movimiento por un sistema de músculos. Durante el canto, la laringe sube y baja según emita sonidos agudos o graves. Sus dimensiones más considerables en el hombre que en la mujer, varían según los individuos y están en relación con la naturaleza particular de cada voz. El papel de las cuerdas vocales y el de la falsa glotis o hendidura glótica, que separa las cuerdas superiores es nulo en la producción del "sonido musical". El paso del sonido, formado en la cavidad de la laringe, a la boca, se Ópera por medio de la faringe gutural que la extremidad del velo del paladar con la campanilla, separa de la faringe nasal. En este paso se reparten algunas sonoridades, abriéndose el velo para la emisión de las sílabas nasales y obturándose, por el contrario, el orificio nasal para los sonidos elevados y las sílabas sin "M" ni "N". El sonido se modula definitivamente en la boca o cavidad bucal, que desempeña el oficio de resonador, y se articula con el concurso de la lengua, de los dientes y de los labios.-

Para hacer posible la emisión del sonido las cuerdas vocales deben juntarse (abducción) y permitir el paso del aire. Al momento en que el cantante piensa en el tono que desea producir, el músculo cricoides se contrae, provoca un aumento en la distancia entre los cartílagos tiroides y cricoides y, en consecuencia, estira las cuerdas vocales al tamaño requerido. Un aumento de longitud en las cuerdas provoca mayor tensión y, por lo mismo, una vibración más rápida. Las cuerdas vocales se juntan mediante la acción combinada del músculo aritenoideo transversal y los músculos cricoaritenoideos laterales y los interaritenoideos.-

En la emisión del sonido la alineación de las cuerdas vocales es casi paralela. Por el denominado efecto Bernoulli, a lo largo de los bordes de las cuerdas vocales se forma una baja presión que las atrae entre sí; la diferencia de presión del aire al pasar por la glotis las separa nuevamente, de manera que el aire viaja a través de las cuerdas vocales mediante una rápida sucesión de soplos. Durante la fonación, la tensión y el grosor de las cuerdas vocales cambian depen-

diendo de la presión del aire para producir la calidad de tono deseada por el cantante.-

El ataque de una vocal cantada se logra combinando movimientos musculares y la acción del aliento. Se debe notar que el ataque de una vocal por aspiración produce un sonido implosivo, que es distinto del ataque en que el aire se expulsa a presión a través de las cuerdas vocales completamente cerradas, en cuyo caso el sonido es ejectivo o de "oclusión glotal (sonido que en el alfabeto fonético se indica con el signo "?"). El ataque de esta clase se denomina *coup de glotte.* En el ataque de notas agudas es aconsejable que escape una cantidad moderada de aire con el fin de relajar el mecanismo vocal. En la técnica de emisión de la voz denominada *Bel canto*, el cierre de las cuerdas vocales y el flujo de la corriente de aire son simultáneos, lo que produce un ataque limpio que no es aspirado ni violento" (Voz. Respiración. Pág.1520. Alison Latham. Diccionario.)

V.ad.: *Aliento, Canto, Respiración*

voz humana, La (Poulenc, Francis). Monólogo lírico de un acto. Libreto de Jean Cocteau. Estrenado en la Opéra-Comique de París el 6 de Febrero de 1959.

La mujer ha tomado pastillas para suicidarse. Ellas no le han hecho efecto. Desde su dormitorio coge el teléfono y llama a su amante, quien la ha abandonado y hoy se casará con otra. Inicia con él una larga conversación, sólo interrumpida por algunas interferencias y la irrupción de otras voces. El diálogo también se detiene por silencios, súplicas, llantos y por el intento de ahorcarse con el cordón del teléfono al no haberle dado resultado las pastillas. Su estado de ánimo cambia de un extremo a otro. Se levanta, se arrodilla, se sienta, se pasea por la habitación según le permite el cordón telefónico. Finalmente, cae sobre la cama. El teléfono cae también a su lado.-

VOZ NASAL: Término utilizado por los cantantes para describir la voz que parece producirse desde la cabeza.-

VOZ, PARTE VOCAL: (it. parte voce) **1.** En la música vocal polifónica, cada una de las líneas o voces individuales; **2.** Música correspondiente a una voz o a un instrumento particular (soprano, primer violín, etc.);3. Sección de una composición.-

VOZ, PASAJE DE LA : **1.** Transición o paso de la voz entre los distintos registros o tonos del cantante; **2.** Denominación de las notas que están entre el centro y el agudo (Mi-Fa-Sol); **3.** Adornos ejecutados por el ejecutante, vocal o instrumental, generalmente a base de trinos, arpegios y escalas rápidas.-

El dominio de las notas Mi, Fa, Sol tiene importancia, especialmente para el cantante, pues el "pasaje" le permite acceder a las notas agudas que no le son naturales. Estas, las llamadas "notas de pasaje" pertenecen a dos registros vocales con-

tiguos, pues las notas Mi, Fa, Sol, se encuentran entre los registros de pecho y de cabeza.

La dificultad se encuentra al cambiar de las notas graves a las altas teniendo presente que las primeras se emiten con "voz de pecho" y las segundas, con "voz de cabeza" evitando las sonoridades abiertas. Para ello, mediante la llamada "cobertura de la voz" se modifica la posición de la laringe adoptando una nueva disposición de sus mecanismos vibratorios. Se evita así el falsete. Este hallazgo se logró durante el Romanticismo. En la escuela belcantista el pasaje de voz no suponía la cobertura con intervención de las resonancias de la faringe, sino que este problema se solucionaba con la técnica falsetista con la que era posible producir sonidos de cierto valor.

V.ad.: *Agudo (1ª.acep), Alto, Falsete, Impostación, Ornamento, Registro, Tenor, Voz, Voz de cabeza, Voz, cobertura de, Voz de pecho.*

VOZ DE PECHO: Es el registro de la voz, que al cantante le da la sensación que viene del pecho. Opuesto a la voz de cabeza.-

El término es usado para denotar la parte más grave de las voces masculinas y femeninas en contraste con la voz de cabeza. A partir del siglo XIX los tenores comenzaron a usar la voz de pecho, más que la voz de cabeza para producir notas altas más poderosas y resonantes.-

Las mujeres cantantes tienden a usar la voz de pecho por debajo del "re" o "mí".

V.ad.: *Las citas de la entrada "voz de cabeza"*

VOZ, PORTAMENTO DE LA: (it.portar, acarrear): 1. Estilo de "acarrear" la voz con el aliento de modo de que cada nota se integre suavemente con la siguiente permitiendo que el sonido emitido no se sienta forzado; 2. Parte de la frase musical en la que el sonido es llevado sin interrupción de una nota a otra; 3.Modo de unir notas deslizando la voz desde una hasta alcanzar la otra por sobre los intervalos que las separan suavemente y sin ninguna interrupción. Se ejecuta más lentamente que "glissando".(Este portamento de la voz es sinónimo de "apoyadura").-

Se hace necesario agregar respecto del portamento de la voz (3ª.acep.), que además de ser éste un problema de respiración, el portamento se vincula estrechamente con el ritmo musical de tal modo, que está presente durante toda la pieza y está implícito incluso en los silencios.

V.ad.: *Aliento, Apoyadura, Arañar, Arrastre, Glissando, Legato, Ornamento.*

VOZ PRINCIPAL: **1.** Registro más elevado de la voz; **2.** Parte conducente por lo general a cargo de la voz de soprano.

VOZ, REGISTRO DE LA: **1.** Extensión de la voz o de un instrumento; **2.** Parte de la escala y en especial la referente a la extensión de las voces. (El registro de soprano o de tenor denota esa parte de la escala abarcada normalmente por la voz de soprano o de tenor); **3.** Cualidad tonal distin-

tiva propia. (En la voz como en el instrumento musical, la extensión de que son capaces. Es la extensión de la voz la que le da al cantante su propia sensación distintiva); **4.** Clasificación de los sonidos según su gama de frecuencias; **5.** Sonidos que tienen el mismo timbre según su tesitura.

"Puesto que las cuerdas vocales están controladas por una compleja red de fibras musculares, la tensión y el grosor de las mismas varía considerablemente. En las notas más graves, los músculos tiroaritenoideos están relativamente relajados y la vibración se lleva a cabo en la parte central de las cuerdas vocales. El músculo vocalis tiene un límite de tensión más allá del cual se puede producir una "ruptura" de voz en notas determinadas. Cuando el músculo vocalis se encuentra relajado, los ligamentos vocales se pueden tensar de manera independiente para producir el sonidos "en falsete" o "falsetto".-

De tal manera, tenemos lo que se puede denominar un mecanismo pesado y otro ligero. Los métodos de enseñanza jamás han concordado en el número de registros posibles. De hecho ninguno de estos métodos estaba equivocado. El cantante debe aprender a cambiar suavemente de un mecanismo a otro. En el registro profundo de la voz se puede usar solamente el mecanismo pesado y aligerarlo gradualmente conforme se eleva la altura del tono "combinando" los dos en el registro medio. En la región aguda sólo se usa el mecanismo ligero. Así una mujer tiene registros de pecho, medio y de cabeza, mientras que un hombre tiene registros de pecho, medio y en falsete. El hombre no cantará en falsete a menos que deba hacerlo en el registro agudo. La voz de pecho no debe forzarse demasiado hacia la región aguda y, sin importar cuan pesada y dramática se vuelva la voz en un cantante maduro, el mecanismo ligero no se debe menospreciar cuando sea necesario mantener notas agudas durante mucho tiempo." (Voz, Registros. Pág. 1592. Latham, Alison. Diccionario)

V.ad.: *Ámbito, Escala (1ª.acep) Extensión,, Ruptura, Tesitura, Tono (3ª. acep.) Timbre (2ª.acep.), Voz, Voz de cabeza, Voz, pasaje de, Voz de pecho.*

VOZ, RESONANCIA DE LA: v. Voz, volumen o resonancia de la.

VOZ, TESITURA DE LA: (it. textura): 1. Extensión o rango de notas que se puede obtener de una voz o de un instrumento, 2. Parte de la escala sonora propia de una voz o de un instrumento; 3. Registro de una voz o de un instrumento desde la nota más grave hasta la más aguda; 4. Extensión de notas a las cuales la voz de un cantante se inclina naturalmente. (Si bien notas excepcionales pueden emitirse fuera de ellas, de igual forma, la extensión general de una parte vocal – sin contar con las notas excepcionales – constituye la tesitura.); 5. Zona, dentro de la extensión vocal de un cantante, que emplea con mayor frecuencia o

cuya emisión le resulta más fácil.-
La tesitura no guarda relación con el timbre o fuerza de la voz, sino con el espacio tonal que abarca. Se habla así de voces de tesitura ligera, lírica y dramática. Según la altura de la voz, se dice de tesitura aguda, sobreaguda, central y grave. También se emplea para clasificar las voces: tesitura de soprano, de tenor, de barítono, etc.-

Una soprano puede descender a las notas más graves de una contralto conservando su timbre, como asimismo, un bajo puede subir a las notas de tesitura de un tenor, sin dejar de ser, por ello, contralto o bajo.-
Las voces humanas se dividen generalmente en seis tesituras: tres voces femeninas, soprano, mezzosoprano y contralto y tres voces masculinas, tenor, barítono y bajo. En el canto coral suelen omitirse las voces intermedias de cada grupo. La tesitura normal de esas voces es aproximadamente una octava o una séptima arriba y debajo de las notas re, fa, la y mí, sol si en el orden de bajo a soprano.-
La extensión de cada una de estas voces es: SOPRANO: solista desde Si2-Do3 hasta Sol5; en coro desde Si2 –Do3 hasta La4 Si b4; MEZZOSOPRANO: solista, Sol2-La2 hasta Si b4; en coro de Sol2-La2 hasta Mi4 Fa4; CONTRALTO: solista, Mi2Fa2 hasta Sol4, en coro Mi2-Fa2 hasta Re4; TENOR: solista Si2-Do3, en coro Si2-Do3 hasta La4- Si b4; BARÍTONO: solista desde Sol hasta Sol3, en coro desde Sol hasta Mi3; BAJO: solista desde Mi1- Re1 hasta Mi, en coro desde Fa hasta Do3-Re3. Algunas voces extraordinarias suelen sobrepasar estos límites.-
V.ad.: *Abajar (2ª.acep.), Ámbito, Emisión, Extensión, Fallo, Medium, Voz, registro de la, Timbre (2ª.acep.), Transposición*

VOZ, TIMBRE O CARÁCTER DE LA: **1.** Cualidad distintiva y singular de un sonido emitido por una voz o un instrumento y que lo diferencia de otras voces o instrumentos de igual altura, de igual intensidad, de igual naturaleza y extensión; **2.** Cualidad distintiva y propia que cada cantante o instrumento puede producir respecto del mismo sonido; 3. Característica fundamental del sonido.-
Según su carácter o timbre las voces operísticas, suelen clasificarse en los siguientes tipos: A. SOPRANO, a) Dramática: potente voz y con gran dominio de la declamación y de la escena; b) Lírica: más ligera y estilo más cantabile, voz llena y de gran volumen; c) Ligera o de Coloratura: rápida, de máxima extensión y flexibilidad; B. CONTRALTO dramática, con tesitura ligeramente inferior a la de la soprano dramática (uno o dos tonos) pero capaz de producir un sonido potente, así como una gran expresión dramática; C. TENOR, a) Dramático o robusto: voz llena y de gran volumen, b) Lírico: Si además de los atributos señalados en la letra a) posee voz clara y vibrante. Corresponde a soprano lírica; D) Heldentenor,

que combina agilidad, timbre brillante y poder expresivo; E) Ligero: de gran extensión y flexibilidad. 3. BAJO: a) Profundo, de gran poder y extensión en los graves, voz potente y carácter solemne; b) Cantante: de cualidades parecidas a la soprano lírica; c) Buffo: de carácter cómico y ágil.

El timbre determina el "color" del sonido y nos permite distinguir el instrumento musical que lo emite: si es, por ejemplo un violín o una flauta aunque toquen la misma nota. Del mismo modo, la voz de un niño soprano es distinto de una soprano femenina. Incluso entre instrumentos del mismo tipo, el timbre varía dependiendo de la ejecución de los intérpretes. Esta variación tímbrica es causada por la combinación particular de los armónicos producidos por el instrumento.-

V.ad.: *Armónico, Articulación (2ª. acep.), Fonación, Metal de voz (2ª. acep.), Voz, registro de la, Voz, Voz blanca.*

VOZ, VIBRATO DE LA: (it. vibrar) **1.** Leve y rápida repetición de una misma nota sobre la misma sílaba; **2.** Alternado aumento y disminución de la intensidad de un sonido hasta producir casi la repetición del mismo; **3.** Fluctuación regular y rápida del tono de la voz hacia arriba y hacia abajo del tono natural, pero que se mantiene dentro de un intervalo de un semitono. Adviértase la diferencia del vibrato con el trémolo que es una fluctuación de intensidad en volumen, no en el tono.-

Su empleo es a veces necesario para la expresión. Adviértase la diferencia del vibrato con el trémolo que es una fluctuación de intensidad, en volumen, no en el tono.-

"La fluctuación de la altura del tono en el vibrato vocal, es bastante amplia: alrededor de un semitono, aunque a altas intensidades determinadas puede alcanzar hasta un tono entero. A menos que el vibrato sea excesivo la entonación no se ve afectada, pues el sistema auditivo humano percibe en realidad un promedio de los dos límites extremos del tono. El vibrato otorga a la voz una calidad emocional efectiva y de hecho está vinculado con el estado emocional del cantante. Cada uno de los pequeños músculos de la laringe tiene su contraparte que lo equilibra, por lo que el vibrato en el canto se logra gracias a una fluctuación controlada de la energía muscular. Su velocidad depende de los impulsos nerviosos; cuando el estímulo emocional no es muy controlado la frecuencia de los impulsos nerviosos se acelera. Si el vibrato es demasiado rápido el oyente captará un sonido palpitante; si es demasiado lento, un sonido tembloroso.-

Algunas pedagogías vocales prefieren un vibrato lento bastante amplio. En lo que podríamos denominar el "sonido alemán" (el sonido lleno pero a menudo con demasiado peso característico de los cantantes wagnerianos) la frecuencia del vibrato puede ser lenta, a razón de unas cinco pulsaciones por segundo. Esta calidad sonora, si bien es adecuada para la música

romántica alemana, no lo es tanto para la música italiana, que requiere un sonido menos disipado. Muchos cantantes de ópera, en la búsqueda por producir mayor intensidad sonora, sobrecargan sus voces. Como reacción a este tipo de producción vocal, algunos cantantes especializados en música antigua, han adoptado el "tono puro" sin vibrato para la música de los siglos XVII y XVIII. No obstante, muchas fuentes reconocen que el uso cuidadoso y controlado del vibrato es un aspecto imprescindible para cantar bien." (Voz. Vibrato. Págs.1592-1593. Latham Alison. Diccionario.)

V.ad.: *Ornamento, Squillo*, *Tono, Trémolo*.(4ª.acep.)

VOZ, VOLUMEN O RESONANCIA DE LA: **1.** Característica que se percibe del sonido vocal en razón de su intensidad; **2.** Alcance y capacidad de proyección de la voz.

"Al igual que todos los instrumentos musicales, la voz cuenta tanto con resonadores naturales como con un productor de tono. Una de las habilidades más importantes en el aprendizaje del canto es el uso de resonadores para producir colores tonales distintos de acuerdo con el carácter expresivo y emocional de la música.-

El resonador más importante es la faringe. La mayoría de los cantantes concuerda en que la garganta debe mantenerse "abierta". Son comunes algunos conceptos pedagógicos como sentir una esfera de aire en la faringe o imaginar que el tono viaja hacia atrás en lugar de al frente; se dice que Caruso experimentaba esta segunda sensación. Otra noción común es inducir una sensación de bostezo, pues el alargamiento de la faringe refuerza los tonos graves y proporciona una calidad de voz dulce o gruesa. Se ha estimado que el tono de la faringe se encuentra entre 350 y 750 HZ. De manera que el cantante ajusta el resonador dependiendo del tono emitido y el color tímbrico requerido. La lengua desempeña un papel muy importante e la apertura de la garganta, pues se debe mantener abajo y hacia el frente de la boca. La laringe debe mantenerse relativamente baja (se elevará lo necesario con las notas agudas y seguirá el movimiento de la lengua en la producción de vocales determinadas). Si el cantante respira profunda y calladamente, la laringe tiende a bajar y la lengua se relaja. Muchos maestros de canto, además de la técnica de apertura de la garganta, enseñan a elevar el paladar blando. Cuando la elevación se complementa con un alargamiento hacia abajo se refuerzan los tonos agudos y la voz adquiere un "timbre" brillante de voz. Se cree que el resonador para esta frecuencia es el "cuello de la laringe" que se encuentra entre la epiglotis y el pliegue ariepiglótico. Muchos cantantes sienten este "timbre" en las arias frontales de la cara y las cavidades nasales y pueden intensificarlo abriendo dichas cavidades. Esto se conoce con nombres como "Resonancia frontal", "Singing in the mask" o "Im-

postazione della voce": impostación o colocación de la voz"." (Resumen de "Voz. Resonancia". Latham Alison. Diccionario.)

El oído no es igualmente sensible a los cambios de intensidad en toda la gama de frecuencia. Por ello, algunos amplificadores están provistos de un control de "intensidad sonora" (a diferencia del control de "volumen") con los que se intenta compensar las deficiencias del oído humano, al permitir las intensidades relativas de los diversos niveles de frecuencia, independientes de la intensidad (o volumen).-

V.ad.: *Acústica (2ª.acep.), Colocación de la voz, Crescendo, Denominaciones dinámicas, Diminuendo, Emisión, Engolado (3ª.acep.), Entubamiento, Filar el tono, Fonación, Impostación de la voz, Inflexio, Matiz, Proyección, Sonido, Soprano lírica-dramática, Sordina, Sotto voce, Squillo, Tutta forza, Voz.*

W

Wagner, Richard: Compositor alemán (1813-1883). Su padre falleció seis meses después de su nacimiento. La viuda se casó con Ludwig Geyer, actor y pintor de alguna fama, quien cuidó de su educación, iniciándolo pronto en el teatro. En ese ambiente creció, máxime que su hermano mayor, Alberto, era actor y cantante y sus hermanas también se habían dedicado al teatro. Muerto Geyer, cuando Richard tenía ocho años, la familia se mudó de Dresde a Leipzig, ciudad donde Richard había nacido y a la que se habían trasladado con motivo del matrimonio de su madre. Allí ingresó al Instituto Nicolai, estudiando al mismo tiempo piano y violín, donde no demostró ninguna disposición para estos instrumentos. Su descubrimiento de Beethoven, le hizo tomar la decisión de hacerse compositor, sin que tampoco, esta decisión adquiriere un carácter imperativo. Sin embargo, a partir de 1828 estudió seriamente composición con las obras técnicas y particulares de los grandes maestros, en especial, Mozart y Beethoven. Ingresa, en el mismo tiempo, a la Universidad de Leipzig, donde sigue los cursos de filosofía, estética y composición.-

De 1830 a 1832 compuso, como para ejercitarse, algunos trozos orquestales logrando que alguno de ellos fueran interpretados en el Teatro Real de Leipzig. También escribió su primera ópera "*Las Bodas"* que no fue representada; igualmente, ocurrió con su segunda: "*Las hadas".-*

Con el objeto de independizarse consigue el nombramiento de director de la Orquesta del Teatro Municipal de Magdeburgo en 1884. Dos años más tarde, este teatro fue disuelto y Wagner se traslada a Koenigsberg con su prometida: la actriz: Minna Planer. En esa ciudad obtiene el contrato como director de orquesta y se casa. Poco después el teatro fue a la bancarrota. Wagner marcha a Riga y asume el cargo de director de la Orquesta de la Ópera. En esa ciudad, compone la ópera "*Rienzi".* Acosado por los acreedores deja clandestinamente Riga con su cónyuge, embarcándose a Inglaterra. Su destino es, sin embargo, París donde espera encontrar el reconocimiento que cree merecer.-

En París vive de 1839 a 1842, llevando una existencia mísera, lleno de deudas, que incluso le costaron tres semanas de cárcel en la prisión de Clichy. Para obviar su estrechez económica, escribió para diarios franceses y alemanes, compuso romanzas, transcribió para piano y para conciertos trozos de óperas,

etc. A pesar de estos trabajos compone "*El holandés errante".* De París, envió a Dresde, su ópera "*Rienzi"* la que fue aceptada por el Teatro Real. El propio Wagner preparó la ejecución. Con el éxito que obtuvo, se hizo célebre de improviso. Al año siguiente, en 1843, "*El holandés errante",* presentado en el mismo teatro no tuvo igual suerte.-

Las óperas referidas, son en su forma externa fiel a la tradición operística con todos elementos y efectos. Los números musicales todavía se conservan, al igual que las arias y los recitativos; a pesar de ello, por primera vez surge una raíz dramática y musical conjunta, típicamente wagneriana y, aparecen los leitmotivs desarrollados por la orquesta que comenta la trama escénica y la subraya psicológicamente en una forma desconocida hasta entonces. Esta misma tendencia se encuentra en "*Tannhäuser"* y "*Lohengrin",* en especial en lo relativo a Leitmotiv

En Dresde, Wagner fue nombrado maestro de capilla de la Corte de Sajonia, gracias a la habilidad que había dado prueba en la dirección orquestal, cargo que desempeñó durante nueve años. Su participación en la sublevación de Mayo de 1849 y la caída de Dresde en manos de los prusianos, lo hizo huir a Zurich.-

Estuvo en Suiza el lapso de nueve años. Escribe en Zurich importantes escritos y ensayos y concibe la totalidad de su obra dramática. Desde allí realiza numerosos viajes a París, a Londres, y a Italia, estableciéndose por varios meses en Venecia. Le llegan por fin los éxitos como compositor y director de orquesta. Después de una estadía en Lucerna, da término a la ópera "*Tristán e Isolde".* En esta obra se encuentra claro su concepto de "melodía infinita"; según su expresión: "aquí se desborda la vida más intensa: amor, pasión, dolor y muerte."

En 1861 se produce la ruptura definitiva con Minna. Esta falleció en 1866.-

Durante tres años realizó numerosos viajes a Alemania, donde es admitido salvo en Sajonia. Viaja también a Viena, a Praga, y a San Petersburgo, dedicándose a dar conciertos para paliar su difícil situación económica, la que es finalmente resuelta por un gran admirador: El rey Luis II de Baviera, quien lo acoge en Munich. Allí se representa "*Tristán e Isolde"* en 1865, por la Ópera Real.-

Se retira a vivir en Triebschen sobre el lago Lucerna, donde reside hasta 1872.Su estancia allí para Wagner fue fecunda, se casa con Cosima Liszt, después del divorcio de ésta con von Bülow, la que ya le había dado tres hijos; por otra parte, termina "*Los maestros cantores de Nuremberg*" y la tetralogía "*El anillo de los Nibelungos*", como asimismo su biografía, "Mein Leven" que se publicaría en 1911.-

Después de muchos avatares logra Wagner la inauguración, en Agosto de 1876, del Teatro de Bayreuth, con la representación íntegra de "*El anillo de los Nibelungos".-*

"*Parsifal",* estrenada en1876, fue la

última ópera de Wagner. Este al parecer lo sabía. Después de varias crisis cardíacas, cambia Bayreuth por Venecia, donde falleció a los cinco meses de su llegada.-

Wagner, que tantos admiradores y adversarios tuvo durante su vida artística, mezcla de filósofo, poeta, revolucionario, músico, burgués, idealista, etc., intentó resucitar el drama griego en él que se asociaban todas las artes en un todo único e indivisible. Por ello, la ópera, a la que llama drama musical, debe ser para Wagner una obra de arte integral, de poesía y música indisolublemente unidas; drama y música deben ser sólo una, además una filosofía que sostenga y corone a ambas. En todo caso, debe expresar los sentimientos del hombre.-

Uno de los temas que desarrolla Wagner, en la mayoría de sus dramas musicales, es la idea de renuncia y de redención obtenida a través del amor divino o humano. (En *Tannhäuser",* la salvación del hombre pecador por el sacrificio de una mujer pura. En "*Lohengrin"* el genio divino por sus amores terrenales; En "*Sigfrido*", el Walhalla debe desaparecer por las ansias de poder y posesión de sus moradores; éste que es libre puede llevar a cabo la acción redentora, porque sólo vive para el amor, pero que es abatido por la envidia de los hombres, encarnado por Hagen, hijo de enanos falsos y ambiciosos).-

Para lograr lo que se propone, Wagner debe modificar, no eliminar, la ópera de sus "números", su virtuosismo vocal y sus superficialidades. En primer lugar, cada drama musical, debe ser presidida por una obertura o preludio, que prepare al espectador a la trama por venir y con la que se enlace sin interrupción. En segundo lugar, las escenas y la música deben encadenarse una tras otras, sin cortes y sin distinción entre arias y recitativos; lo que llamó la melodía infinita. De acuerdo con lo señalado recientemente, la melodía vocal: recitado-cantado, constituye, para Wagner, sólo un eslabón entre la voz y la orquesta, dándole a ésta preeminencia, hasta el punto de tratar la voz como un instrumento más, aunque solista. Como dijo un autor, "la voz de centro de gravedad de la obra pasa a la batuta del director de orquesta" De aquí, el poco valor que tienen en sus óperas, los dúos y los tríos. Los coros sólo se usan como expresión de lo colectivo. En tercer lugar, usa el leitmotiv para enlazar la música de la orquesta con el contenido argumental. De este modo, cada personaje, cada idea y sentimiento está ligado a la orquesta por un tema musical que los representa cada vez que aparezcan en el drama. Es la música la que nos los propone, a veces, con antelación a la aparición del personaje. Permite así, a la orquesta y a las voces presentar el tema en mil formas distintas. Si bien estos motivos conductores fueron usados con anterioridad, Wagner, hace de ellos el principio esencial de su desarrollo temático. En cuarto lugar, introduce en sus óperas la orquesta

sinfónica total, incluso aumentando los instrumento de viento. La orquesta, que, para Wagner, reemplaza al coro antiguo, es la llamada a explicar los sentimientos y actitudes externas de los personajes y los efectos musicales (trémolos, pizzicatos, etc.), son empleados con fines expresivos. En quinto lugar, y por último, la importancia de la danza, no del ballet, si ésta la hubiera, es que sus gestos y movimientos deben expresar actitudes tal como ocurría en la tragedia griega-

Weber, Carl María von: Compositor alemán (1786-1826). Hijo de un padre aventurero que ejerció las más diversas profesiones, tales como militar, empleado, instrumentista, director de orquesta y de teatro, etc. Cuando Carl María nació era director de orquesta en la pequeña ciudad de Eutin. Huérfano de madre a los pocos años, se crió entre los bastidores de los teatros, pues la compañía de teatro, a la que su padre pertenecía, viajaba de ciudad en ciudad. Recibió, por ello, una educación fragmentaria. Como su progenitor decidió hacer de él un músico, pasa de un profesor a otro, motivado por las mudanzas de la compañía.-

En su recorrido por Alemania, como pianista, obtiene modestos éxitos hasta que entra finalmente al servicio, como músico oficial, del duque Eugenio Württemberg primero y de su hermano Ludwig después. Fueron para él tres años felices y tranquilos hasta que es acusado de estafa, al parecer injustamente, por lo que pasa dos meses en prisión y es expulsado de Wurttemberg.-

Después de una gira de concierto por diversas ciudades alemanas, es contratado como director de la Ópera Alemana de Praga, convirtiéndose a continuación, en maestro de capilla de la corte de Dresde, donde trabajó el resto de su vida, llevando una vida de sosiego y tranquilidad, diametralmente opuesta de aquella que había llevado anteriormente.-

Durante los últimos diez años de su vida, además de lograr la creación del Teatro de Ópera Nacional, en reacción de la influencia operística italiana, compone sus más notables óperas.-

El estreno de la ópera, (singspiel) "*El cazador furtivo",* le reportó uno de los mayores triunfos obtenidos por un músico en Alemania, éxito que después se repitió en toda Europa. Igual acogida, recibió su ópera "*Euryanthe"* (La única de sus obras que no contiene diálogos hablados) y de la que se dice, constituyó el estudio preparatorio de "*Lohengrin"* de Wagner.-

En 1825, fue contratado por el Covent Garden de Londres para que compusiera una ópera en inglés y además, se hiciera cargo de la dirección. Estudia seriamente el idioma inglés y trabaja en su ópera. No obstante la prescripción de sus médicos, para que permaneciere en reposo absoluto a causa de una tuberculosis que padecía, acude a Londres. Después de ver triunfar su

ópera "*Oberon*". Semanas después y cuando se disponía volver a Dresde, muere.-

Con "*El cazador furtivo",* Weber creo el modelo de ópera romántica alemana y, además, fue su verdadero forjador e impulsor. Encontró el tono popular musical de su época y lo trasladó a sus óperas; melodías que todo el mundo cantaba, pues era su música, la música que quería y esperaba oír. Su contacto con el lied popular, lo tuvo desde su niñez ya que, su vida ambulante juvenil, lo había familiarizado con el canto del pueblo.-

Weill, Kurt: Compositor alemán (1900-1950). Antes de cumplir los diez años de edad y sin tener enseñanza musical alguna comenzó a componer. Poco tiempo después recibe sus primeras lecciones de canto y composición. A los quince años se presenta como acompañante en algunas veladas de lieder. En 1918, fue nombrado maestro de capilla en Ludensdorf. Allí asistió a los cursos dictados en la Escuela Superior de Música de Berlín por el lapso de dos años. Después de vagabundear por más de un año, ingresa como alumno de Buzonni, gran promotor de la música moderna, quien hasta su muerte, acaecida prematuramente, fue su profesor.-

A partir de un estilo expresionista, evolucionó hacia un arte más realista y popular. Da a conocer primeramente al público, obras de música de cámara y un concierto para violín y orquesta demostrando enorme talento y, ante todo, una gran asimilación al idioma musical moderno. Pero lo que es y será decisivo para él, es el teatro lírico.-

Después de escribir varias óperas, pantomimas musicales, música para el cine, etc., encuentra un estilo lírico teatral completamente moderno gracias a su relación con Bertolt Brecht, un revolucionario político y artístico. Compone con un libreto de éste, su obra cumbre al decir de los críticos musicales: "*La ópera de los tres centavos",* que no es ópera, sino una mezcla de música de cabaret, canción de jazz y pieza teatral hablada. Le sirve de modelo, desde luego actualizado, la antigua "*Beggar's Opera"* concebida por Pepush y Gay (1728), en la cual, en vez de dioses y héroes, cantan personajes de los bajos fondos, mendigos, borrachos, prostitutas, asaltantes, etc., con un enorme sentido de crítica social. Sobre la letra de "song" (un estilo de baladas) de Brecht, Weil compone ahora su música, especialmente de jazz, que representa la música moderna. Esta forma y esta música: el jazz, los songs y un poco de contrapunto, constituye la protesta más enérgica contra todo lo romántico y todo lo inverosímil que aparecía comúnmente en las óperas que la precedieron.

Weil sabe, que *"La ópera de los tres centavos"* no tiene ninguna relación con la ópera tradicional y escribe nuevas óperas, en que el estilo del song se mezcla y se relaciona con las formas del teatro lírico prewagneriano. Sigue, sí, siendo importante

para él, la acusación hecha en contra de la sociedad por su adoración al dinero y a la corrupción que, a consecuencia de ello, resulta.-

La llegada del nazismo a Alemania conduce a Weil al exilio. Primero a París y después a los EEUU, donde gracias a sus creaciones musicales y especialmente a ésta, su "*ópera de los tres centavos*" llega a ser una de las figuras más destacadas de la producción musical moderna. En EEUU. Weill sigue componiendo. En l935, escribe la música para el drama religioso "El camino eterno", el 1936 "Johnny Jonson", en 1937," Knickerbocker Holiday", en 1941 "Lady in the Dark" y en 1943, "One Toach of Venus" estrenada con éxito sensacional, lo que lo confirmó como uno de los compositores más originales y tal vez el más dotado para el teatro lírico musical contemporáneo.-

Weil, quiso crear un arte popular que incluso no fuere necesaria su interpretación por cantantes de ópera. Esta intención de un arte popular y como tal, comprendido por todos, dio como resultado que su música esté llena de hermosas melodías y una gran variedad rítmica.-

West Side Story (Bernstein, Leonard). Ópera en dos actos. Libreto del compositor, de Jerome Robbins y Arthur Laurents, basado en el drama de Shakespeare: Romeo y Julieta. Estrenada en el Winter Garden Theater de Nueva York el 19 de Agosto de 1957.-

Los Jets, banda de jóvenes autoproclamados "americanos", dominan parte del territorio del West Side de Nueva Cork, (lado noreste de la isla de Manhatam). Este grupo liderado por Riff, está dispuesto a expulsar del barrio a los Sharks, grupo integrado por portorriqueños, los que también intentan hacerse valer en ese intrincado mundo suburbano; su jefe es Bernardo. Para tal efecto los Jets acuerdan, en una de sus tantas reuniones callejeras, que Riff asista al baile, que esa misma noche tendrá lugar en el gimnasio, a fin de que desafíe a Bernardo a una pelea; una de las muchas que ha habido entre las dos bandas.-

Riff le pide a Tonny, su mejor amigo y uno de los fundadores de los Jets, que lo acompañe. Este se halla algo distanciado de ellos, pues encontró trabajo en la tienda de Doc.-

Durante el baile, Tony se enamora de María, hermana de Bernardo el capitán de los Sharks. La atracción entre ambos es mutua y total no obstante la pugna existente entre las pandillas. Después del baile los grupos se reúnen en la calle frente a la tienda de Doc para elegir armas y el lugar de la pelea. Allí acuerdan que la pelea se llevará a cabo a la noche siguiente bajo la autopista elevada, sólo entre los mejores púgiles de cada banda y únicamente con los puños.-

Tony no ha asistido a la reunión, pues ha ido a el edificio de María para jurarle su amor. Allí se citan para la tarde siguiente en la tienda

de artículos de moda donde María trabaja.-

Al día siguiente y tal como lo acordaron Tony y María, se reúnen en la trastienda del lugar del trabajo de ella, donde celebran su particular ceremonia de matrimonio. Al irse Tony, María le hace prometer que hará lo posible para evitar la pelea entre los grupos. Por ello, cuando éstos se reúnen bajo la autopista, Tony les ruega encarecidamente que desistan. Bernardo, que se enterado de la reciente relación entre Tony y su hermana, le contesta empujándolo y lo hace caer. Riff sale en defensa de Tony y se enfrenta con Bernardo a cuchilladas. Al caer Riff herido de muerte, Tony lo venga matando a Bernardo.-

María, entretanto se acicala para su cita con Tony. A su departamento entra Chino, otro de los altos jefes de la banda de los Shark, para comunicarle a María que su amado ha dado muerte a su hermano retirándose de inmediato con la firme intención de tomar venganza y matar a Tony. Este ha subido por la escalera de incendios y, en cuanto desaparece Chino, entra al departamento por la ventana.-

María a pesar de lo ocurrido ama a Tony e intenta que el joven huya con ella a un lugar donde la violencia no exista.-

Anita, novia de su hermano Bernardo y amiga de María, llama a la puerta. Tony sale por la ventana y va a esconderse en el sótano de la tienda de Doc. Anita ha venido a convencer a María que abandone a Tony y lo deje entregado a su suerte, pero ésta le da explicaciones tan comprensibles de su amor que la convence a que debe seguir con él. Por eso accede a ir a la tienda de Doc para ponerlo en guardia de las intenciones de Chino. Al salir Anita del departamento de María los Jets la insultan, pues la consideran una traidora. Para deshacerse de ellos les miente diciéndoles que Chino ha matado a María. Doc enterado de esta supuesta muerte se lo hace saber a Tony quien de inmediato sale en busca de Chino para ajustar cuentas con él.-

Cerca de medianoche Tony descubre, con inmensa alegría, que su amada está viva y que ha estado recorriendo las calles en su busca. La reunión entre ambos es sólo momentánea, pues Chino, apareciendo de improviso, le dispara a Tony matándolo.-

De las sombras aparecen miembros de ambas bandas que, reunidos alrededor de María, levantan el cadáver de Tony y se van.-

Wolf, Hugo: Compositor yugoeslavo (1860-1903). Aprendió en su niñez a tocar piano y violín con su padre, curtidor y músico aficionado, quien deseaba que su hijo, a pesar de su talento musical, siguiese una carrera científica. Tuvo por eso que realizar estudios generales que para él no le trajeron beneficios, pues sólo se interesaba por la música dejando de estudiar, en consecuencia, las materias correspondientes a la enseñanza. A ello, se unió a un

carácter temperamental que le significó la expulsión de tres diferentes escuelas. Después de estos ensayos infructuosos, una tía convenció a su padre, que le permitiera estudiar música, mandándolo a vivir a su casa en Viena. En 1875, ingresa al Conservatorio, siendo expulsado dos años después, tras una disputa con el decano. No obstante, se quedó en Viena, viviendo a duras penas con el poco dinero que le procuraban sus clases particulares de piano y violín, pues su padre le cortó la mesada y su tía, lo hizo abandonar su casa. Ayudado por algunos amigos, obtiene el puesto de segundo director de la Orquesta de Ópera de Salzburgo, cargo que abandona a los dos meses tras una fuerte discusión con el director.-

Sumamente nervioso, susceptible y exaltado, fue incapaz de ganarse la vida y de fijar su domicilio en un lugar, a excepción de tres años, en que fue crítico musical de un insignificante diario vienés. Tampoco para esta labor dio resultado. Atacó violentamente cimentadas reputaciones y respetados personajes, como a Brahms por ejemplo; para alabar con la misma impetuosidad, a artistas desconocidos tales como Bruckner, y a defender, en la misma forma a Wagner, su ídolo. Se ganó así numerosos enemigos cuyos sarcasmos y críticas le hirieron profundamente e incluso, fracasar su poema sinfónico "Pentesilea" (1883). En esa época Wolf había compuesto bastantes obras, pero destruyó una gran parte de ellas, por considerarlas ajenas a su pensamiento musical. Por suerte, algunas de éstas fueron editadas.-

A partir de 1888 surge de su genio muchos trabajos: lieder, óperas, obras corales, música instrumental, etc. Algunas audiciones públicas de sus lieder le dieron algún reconocimiento, pero su ópera "*Derr Corregidor*", fue un completo fracaso, fundamentalmente, porque es sólo una sucesión de maravillosos lieder, careciendo de todo interés dramático.-

Graves problemas mentales en otoño de 1897, hicieron necesaria su hospitalización. Cuatro meses después, parece sanado, sin embargo, un año más tarde, trata de suicidarse lanzándose al lago. Internado en el Hospital Psiquiátrico de Viena, fallece. Fue sepultado en el Cementerio General de Viena, cerca de Beethoven y de Schubert.-

Wolf es brillante y su genio fue reconocido por la posterioridad, especialmente por sus lieder, donde una inteligente selección de los textos y una perfecta compenetración de la música y declamación lo hacen un digno sucesor de Schumann.-

Wolf-Ferrari, Ermanno: Compositor italiano (1876-1948). Hijo del pintor alemán Augusto Wolf y de la italiana Emilia Ferrari, nace en Venecia. Es un joven de raro talento para las artes, pues duda a cual dedicar su atención: a la pintura, a las letras, al teatro o a la música, toda vez que tiene extraordinarias condiciones para todas ellas. Opta,

finalmente por la música, motivado por los festivales de Bayreuth y el conocimiento del arte del contrapunto de Bach, no obstante, que ya había estudiado pintura, la profesión de su padre, en la Academia delle Belli Arti en Roma. Por tal motivo, se traslada desde Roma a Munich, para seguir clases de música en la Akademie de Tonkunst de esa ciudad.

Terminado su estudios vuelve a Italia y estrena su primera ópera: "La *Cenerentola"* (1900) en Venecia y, es nombrado director del Liceo Musicale Benedetto Marcello, Trabaja allí entre 1903 y 1909.-

Bajo la influencia de Goldoni, estrena en Munich tres óperas cómicas, *"Las mujeres curiosas"(*1903) "*Los cuatro huraños*" (1906) y "*El secreto de Susana*" (19º9) para seguir después la senda del verismo con "*Las joyas de la Madonna"* que estrenó en Berlín.(1911).-

Durante la primera guerra mundial disminuyó su actividad musical, pero terminada ésta y, a partir de 1920 estrena con éxito sus óperas, "*Gly amanti sposi"* (1925) "*Sly"* (1927) y "*La dama boba",* estrenada en la Scala de Milán. La segunda guerra mundial interrumpió su actividad compositiva no así la de director de orquesta que prosiguió hasta su muerte.-

Wolf-Ferrari, es uno de los más grandes compositores de ópera italiana de la primera mitad del siglo XX. Sin componer música moderna propiamente dicha, se acerca a las tendencias actuales del teatro lírico, renovando ingeniosamente la tradición "buffa" italiana apoyándose en el estilo de comedia siempre joven de Goldoni. Coopera así al desarrollo de la ópera cómica sin complicaciones.- Este compositor tiene muchos puntos de contacto con otros autores de óperas, es, sin embargo, más ágil y dinámico que ellos reviviendo el pasado en forma más auténtica. La orquestación de sus óperas es transparente, producto de la influencia alemana que tiene su música. Por todo lo expuesto, sus óperas han vuelto a llegar a los escenarios dejando atrás, por suerte, el corto lapso en que fueron casi olvidadas.-

Wozzek (Berg, Alban). Ópera en tres actos. Libreto del compositor basado en el drama homónimo de Georg Büchner. Estrenado en la Stratsoper de Berlín el 14 de Diciembre de 1925.-

Wozzeck, soldado raso de una pequeña guarnición, vive con María con la cual tiene un pequeño hijo. Sus escasos ingresos les hacen llevar una vida miserable. Por eso, para ayudarse economicamente, realiza la diaria tarea de afeitar al capitán. Este intenta conversar con el soldado; lo reprende, acusándolo de que no es un hombre de bien, pues tiene, por una parte, un hijo fruto de una unión irregular y por otra, no ha regularizado su vida en común. Le agrega que no entiende la causa por la que no ha llevado a su mujer a confesarse. Se ríe de lo que considera otra estupidez de su ordenanza

al lamentarse de su pobreza y señalar "que si fuera rico sería de buena gana un modelo de virtudes". El capitán tranquiliza al soldado: no lo considera malo pero que piensa demasiado, dando término a la conversación aduciendo que ésta le ha cansado enormemente.-

Wozzeck y su camarada Andrés se encuentran cortando leña en el campo. Andrés canta. Wozzeck se ve asaltado por alucinaciones. Cree que lo persiguen y ve un abismo. Con la caída de la noche, ambos amigos vuelven a casa.-

Un escuadrón de soldados, al son de una marcha militar, pasa frente a la puerta de la casa de María. Esta acomoda a su hijo en la ventana para que vea el desfile. Su modo de mirar al tambor mayor y el devolverle el saludo que éste sonriente le dirige, hace indignarse a su vecina. María cierra de golpe la ventana y empieza a entonar una canción de cuna. Cuando el niño se ha quedado dormido, entra Wozzeck muy agitado y le cuenta sus alucinaciones. Como no obtiene ningún alivio vuelve a marcharse, sin siquiera mirar a su hijo. Desesperada María exclama: "¡Hay de nosotros los pobres!".-

Wozzeck, fuera de sí, entra a la oficina de su médico que le paga tres monedas diarias a objeto de poder examinarlo. Tan pronto entra, el médico le regaña por haber tosido y le pregunta si ha seguido su régimen de habas. El pobre vuelve a toser y el médico lo increpa violentamente. Wozzeck le cuenta sus alucinaciones. El médico lejos de ayudarlo, le promete aumentar la paga si éste se obliga a mantener sus alucinaciones y relatárselas. Está contento con su conejillo en los experimentos que está realizando para el bien de la medicina y de su inmortalidad.-

El tambor mayor Myor ha acostumbrado a pasar diariamente frente al domicilio de María. Trata de causarle una muy buena impresión. María está encantada, sin embargo, cuando se aproxima demasiado a ella, lo rechaza. Después de algunos días cede, e ingresa con él a su casa.-

En su habitación, María se mira en un pedazo de espejo. Luce aros, regalo de su nuevo amante. Entra de improviso Wozzeck. Le pregunta como los ha obtenido. Ella miente: explica que los ha encontrado. El le entrega el poco dinero que le ha dado tanto el capitán como el médico por sus servicios y luego se va. María se siente culpable, pero luego se consuela: "¡Para qué, si todas las cosas terminan en la nada!".-

El capitán y el médico se encuentran en la calle por casualidad. El médico le hace ver al capitán la apariencia tan poco saludable que presenta y lo previene que presenta todas las características de la apoplejía. El capitán se conmueve. El médico lo consuela: "¿Cómo lo llorarán!", "¡Dirán que fue un hombre de bien!". Se cruza con ellos Wozzeck que trata de pasar desapercibido. Los dos: capitán y médico lo detienen y le cuentan que, además de él, María tiene otro amante y, cuando les pide explicaciones, las recibe

amplias y claras. Wozzeck palidece y balbucea: "es todo lo que tengo en la tierra" "¡ Por Dios, casi preferiría colgarme!" "¡Así por lo menos sabría donde estoy!". El mundo de Wozzeck ha comenzado a derrumbarse. El médico le toma el pulso y hace su diagnóstico en voz alta. El capitán trata, por su parte, de consolar a su ordenanza, pero este se escapa gritando que prefiere morir. Al oírlo el capitán cambia de tono: "Después de todo Wozzeck no es más que un cobarde, puesto que desea morir".

María está delante de la puerta de su casa. Aparece Wozzeck fuera de sí desvariando acerca de cómo ha sido engañado por ella. María se defiende. Wozzeck la imagina en brazos del tambor mayor y va a castigarla. No lo hace pues la oye gritar: "Prefiero un cuchillo en el cuerpo antes que tu mano encima" Wozzeck se aleja murmurando algo acerca de un cuchillo.-

Artesanos, soldados y mujeres bailan mientras otros observan. Wozzeck ve a María y al tambor mayor bailando juntos. Se sienta tristemente en un banco y los acecha maldiciendo la maldad humana. Andrés lo ve. Se le acerca y le pregunta que hace allí. Wozzeck, le contesta metafóricamente: "Muchos son los que se encuentran cerca de la salida y no lo saben"; y predica sobre la penitencia.-

En el cuartel los soldados duermen. Wozzeck despierta. Es invadido, una vez más, por alucinaciones: ve destellos de luz reflejados en la hoja de un enorme cuchillo. Entra de repente el tambor mayor totalmente ebrio. Reconociendo a Wozzeck intenta hacerlo beber y casi lo estrangula. Cuando se va del cuartel Wozzeck está sangrando y murmura para sí "a cada uno le llega su turno".-

En su pequeña habitación, a la luz de una vela, María lee, en voz alta, el relato evangélico de la mujer adúltera, consolándose con la sentencia. "Ve, y no vuelvas a pecar" Cuando se le acerca su hijo comienza a contarle el cuento del niño que no tiene a nadie en el mundo. De repente se interrumpe. "¿ Por qué no ha venido Franz…?", y estalla en sollozos por su pecado.-

En el bosque, al lado del estanque, llegan María y Wozzeck. Ella desea volver a la ciudad, pero él la obliga a sentarse. María no puede disimular su nerviosismo. Wozzeck parece calmo. Comienza a interrogarla intercalando en sus preguntas extrañas amenazas. Cuando ella se levanta, le hunde un cuchillo en la garganta y, al verla muerta, se retira rápido pero sigilosamente.-

En una taberna cercana hombres y mujeres bailan una polca desenfrenadamente. Wozzeck acompaña el baile con el viejo piano. Grita más que canta. Cuando se levanta a bailar, se da cuenta de que tiene las manos manchadas con sangre. Vuelve al estanque en busca del cuchillo y tropieza con el cadáver de María. Desvariando y desorientado encuentra por fin el cuchillo y lo arroja al agua, pero luego entra al

estanque para buscarlo nuevamente y tirarlo más lejos. Pierde el equilibrio y termina ahogándose. Sus gritos de angustia, mientras se debate en el agua, atraen al médico y al capitán. Al darse cuenta que es Wozzeck quien se ahoga, huyen.-

Ante la casa de María, varios niños juegan a los caballitos. Entre ellos se encuentra el hijo de Wozzeck y de María. Otros niños llegan y le gritan que su madre ha muerto. Los demás van a ver el cuerpo de María. Su hijo, montado en su caballito de madera, duda un instante y continúa jugando.-

Z

Zandonai, Ricardo: Compositor italiano (1883-1944). Desde niño evidenció sus aptitudes musicales ya que, a los nueve años de edad, compuso para la banda de música de su pueblo. En 1898, estudió en el Liceo Musical de Pésaro, donde tuvo como profesor a Pietro Mascagni. Al parecer, de su influencia proviene su formación como compositor de la escuela verista.-

En 1901 estrenó, para titularse la cantata el "*Ritorno di Odisea"* donde se le estimó por el editor Giulio Ricardo, como un continuador de Puccini, y como tal, editó sus óperas. Sus primeras creaciones fueron "*Il grillo del focolare*" (1908) y "*Conchita*" (1911). Esta última ópera fue representada en el Teatro dal Verme de Milán, verdadero foro de los compositores veristas. A partir de "*Conchita",* su nombre alcanzó un alto prestigio, él que se consolidaría con la más exitosa y conocida de sus óperas: "*Francesca da Rimini*" (1914). Si bien es cierto, que "*La via della Finestra*" (1919) no tuvo mayor acogida, los éxitos anteriores a esta ópera, se repitieron con "*Giuletta e Romeo*" (1922) y, sobre todo, con "*Il Cavalieri di Ekebú*" (1925).-

En 1940 se encargó de la dirección del Conservatorio de Pésaro, donde cuarenta años antes había estudiado. Alejado de la vida artística por su edad y su antifascismo, falleció en 1944, sin haber podido terminar su última ópera "*Il bacio*", estrenada póstumamente en 1954.-

Si bien Zandonai está considerado uno de los últimos exponentes de la escuela verista, después de "*Francesca da Rimini"* fue abandonando los principios que caracterizan esta escuela. Se dedicó al tipo de obras evocadoras de episodios históricos de Italia donde las relaciones humanas no eran las mismas que aquellas de la época del verismo, pues en estas óperas, los protagonistas tienden a vivir el amor, con los riesgos y venturas que éste trae consigo y aceptando, con fatalidad sus resultados. Por tal motivo se le estima un posverista.

ÍNDICE DE COMPOSITORES

A

Adam, Adolfo Carlos 16
Adams John 17
Albéniz, Isaac 24, 25
Alfano, Franc 29
Albéniz, Isaac 24
Alfano, Franc 29
Auber, Daniel-François-E. 47

B

Barber, Samuel 55
Bartok, Bela 59
Beethoven, Ludwig 61, 62
Bellini, Vicenzo 63
Berg, Alban 65
Berlioz, Héctor: 65, 66
Bernstein, Leonard 66
Bizet, Georges 68
Boieldieu, François 74, 75
Boito, Arrigo 75
Borodin, Alexander 79
Britten, Benjamín 80
Busoni, Ferrucio 81

C

Caccini, Giulio 83
Cavalli, Francesco 99
Charpentier, Gustave 105
Cherubini, Luigi 105
Cilea, Francesco 107
Cimarosa, Doménico 107, 108

D

Debussy, Achille Claudio 131, 132
Delibes, Léo 133
Delius, Federico 134
Donizetti, Gaetano 141
Dvorak, Antonin 146

F

Falla y Matheu, Manuel de 164

G

Gershwin, George 188
Giordano, Umberto 190
Glass, Philip 191
Glinka, Mikhail Ivanovich 192
Gluck, Christoph Willibald 193, 194
Gounod, Charles François 195
Granados y Campiña, Enrique 196, 197

H

Halevy, Jacques Fromental 203
Händel o Haendel, Georg Friedrich 206, 207
Haydn, Franz Joseph 209
Hindemith, Paul 210
Humperdinck, Engelbert 217

J

Janacek, Leos 225

K

Korngold, Erich Wolfgang 230

L

Leoncavallo, Ruggiero 235

Lully, Jean 242

M

Malipiero, Gian Francesco 249
Mascagni, Pietro 253
Massenet, Julio 255
Menotti, Gian Carlo 262
Meyerbeer, Giácomo 263
Monteverdi, Claudio 268
Mozart, Wolfgang 270, 271
Musorgski, Modesto 277, 278

N

Nicolai, Otto 280

O

Offenbach, Jacques 293
Orff, Carl 316

P

Pacini, Giovanni 327
Paisiello, Giovanni 329
Pedrell, Felipe 334
Pepusch, Johan Christoph 338
Pergolesi, Giovanni Battista 339
Peri, Jacopo 340
Piccinni, Niccolo 343
Ponchielle, Amilcare 345
Poulenc, Francis 349
Prokofiev, Sergei Sergeievich 352
Puccini, Giacomo 353
Purcell, Henry 354, 355

R

Rachmaninof. Serguei 357
Ravel, Maurice 358
Respighi, Ottorino 363, 364
Rimski-Kórsakov, Nicolai 371, 372
Rossini, Giocchino 376
Rota, Nino 377
Rousseau, Jean-Jacques 377, 378

S

Saint-Saëns, Camille 382, 383
Salieri, Antonio 383, 384
Scarlatti, Alessandro 386
Schnitkke, Alfred Garrievich 387, 388
Schonberg, Arnold 388
Schubert, Franz 389, 390
Schumann, Roberto 391
Shostakovich, Dimitri 395
Smetana, Bedrich 400, 401
Spontini, Gaspare 409
Strauss, Richard 411, 412
Stravinsky, Igor 412
Szymanowsky, Farol 414

T

Tan Dun 415
Tchaikovski, Peter Ilitch 415, 416
Thomas, Ambrosio 426

V

Verdi, Giuseppe 450, 451, 452
Vivaldi, Antonio 457

W

Wagner, Richard 469, 470, 471, 472
Weber, Carl María von 472, 473
Weill, Kurt 473, 474
Wolf-Ferrari, Ermanno 476, 477
Wolf, Hugo 475, 476

Z

Zandonai, Ricardo 481

ÍNDICE DE ARGUMENTOS

A

adivino del pueblo, El 17
Adriana Lecouvreur 19
africana, La 21
Aída 22, 23
Alceste 26
alegres comadres de Winsor, Las 26, 27, 28
Alexo 28
Alfonso y Estrella 29
Amahl y los visitantes nocturnos 31
Andrea Chenier 32, 33
anillo de los Nibelungos, El 34
Ariadna de Naxos 42

B

barbero de Sevilla, El 56, 57
Benvenuto Cellini 64
Billy Budd 67
bodas de Fígaro, Las 69, 70, 71, 72
bohème, La 72, 73, 74
Boris Godunov 76, 77, 78

C

Carmen 92, 93
caso Makropoulos, El 95
castillo de Barba-Azul, El 96
Cardillac 91, 92
Cavalleria rusticana 98
Cenicienta, La 102, 103
ciudad muerta, La 108
Condenación de Fausto, La 113
conjurados, o la guerra doméstica, Los 114, 115
cónsul, El 116
cuento del Zar Saltan: El 123, 124
cuentos de Hoffmann, Los 125, 126D

D

Dalibor 128
dama blanca, La: 129
diálogos de las Carmelitas, Los 135
Dido y Eneas 136
Doctor Fausto 139
Don Juan 141

E

Edipo Rey 148
Einstein on the beach 149
Elektra 150, 151
elixir del amor, El 152
Eugenio Oneguin 160, 161
Eurídice 161

F

Falstaff 166, 166, 168, 166, 167, 168, 169
farmacéutico, El 171, 172
Fausto 173
fiama, La 175, 176
Fidelio 177
flauta mágica, La 179, 180, 181
Fra Diavolo 183

Francesca de Rimini 184, 185

G

Genoveva 187
Gioconda 189
Goyescas 195
Guerra y paz 198
Guillermo Tell 200, 201

H

Hamlet 203, 204, 205, 206
Hansel y Gretel 207, 208
holandés errante, El 211, 212
hora española, La 213, 214hugonotes, Los 214, 215, 216

I

italiana en Argel 223, 224

J

Jenufa 225, 226
judía, La 227, 228
Julio César 228, 229

K

Katerina Ismailova 230
Katerina Ismailova: v. lady Macbeth de Mtsensk. (Shostakovich, Dimitri)

L

Lady Macbeth de Mtsensk 231
Lakmé 232, 233
Lucía de Lammermoor 238
Luisa 240, 241, 242

M

Macbeth 244, 245, 246
Madama Butterfly 246, 247, 248
Manon 250, 251
matrimonio secreto, El 256
Medea 258
Mefistófeles 258, 259
muchacha astuta, La 271, 272
mujeres curiosas, Las 274
mujer sin sombra, La 272, 273, 274

N

Nina 280, 281
Nixon en China 281
Norma 282, 283
novia cambiada, La 285
novia vendida, La 285

O

ocaso de los dioses, El 290 - 292
ópera de los tres centavos, La 311, 312, 313
Orfeo y Eurídice 314, 315
oro del Rhin, El 318, 319, 320
Otelo 324, 325, 326

P

Pagliacci 327, 328
Peléas y Melisanda 335, 336, 337
Pepita Jiménez 338
pescadores de perlas, Los 340, 341, 342
Peter Grimes 342
Porgy and Bess 346
postillón de Longjumeau, El 347
príncipe Igor, El 350

R

Resurrección 365
retorno de Ulises a la patria, El 366

rey Roger, El 367
Rigoletto 368 - 371
Rinaldo 372
ruiseñor, El 379

S

Safo 381
Salomé 384
Sansón y Dalila 385
secreto de Susana, El 391
serva padrona, La 393
Sigfrido 397, 398
Si yo fuera rey 395, 396
sombrero de paja de Florencia, El 402, 403, 404

T

Tea 417
Thais 424, 425
Tierra baja 426, 427
Tosca 429, 430
traviata, La 432, 433
Tristán e Isolda 435, 436, 437, 438
triunfo del honor, El 438, 439
Turandot 440, 441

V

valkiria, La 444, 445, 446
Vanessa 447, 448, 449
vestal, La 453
vida breve, La 454, 455
vida con un idiota, La 455, 456
vida por el zar, Una 456
voz humana, La 462

W

West Side Story 474, 475
Wozzek 477, 478, 479, 480

ÍNDICE GENERAL DE ENTRADAS

A

ABAJAR 13
ABANDONNE 13
A BATTUTA 13
ABBELLIMENTI 13.
A BENEPLÁCITO: v. A piacere
ABERTURA. *v*. Obertura
ABERTURA: v. Obertura
ABGESTOSSEN 13
ABNEHMEND 13
A CADENZA. *v*. Cadenza
A CAPELLA 13
A CAPRICCIO 14
ACCELERANDO 14
ACCENT: v. Agrément, Aspiración
ACCESORIO 14
ACCIACATURA 14
ACCIÓN 14
ACCOMPAGNATO: v. Acompañamiento
ACCORDATURA 14
ACCRESCENDO 14
ACCUSE 14
ACENTO 14
ACOLADA 15
ACOMPAÑAMIENTO 15
ACOMPAÑAMIENTO OBLIGADO 15
ACOMPASADAMENTE 16
ACORDE 16
ACTO 16
ACÚSTICA 16
ADAGIETTO 16
ADAGIO 16
ADAGISSIMO 16
ADAPTACIÓN 17
ADDOLCENDO 17
ADDOLORATO 17
ADORNO 18, 19
A DUE 20
AFECCIONES, doctrina de las 20
AFFABILE 20
AFFAIBLISSANT 20
AFFANATTO 20
AFINACIÓN 21
AFINIDAD 21
AGIATAMENTE 22
AGILIDAD 22
AGITATO 22
AGOGICO 22
AGRÉMENTS 22
AGUDO 22
AIRAIR 24
AIRE 24
AISÉ 24
AKZENT 24
ALBA 24
ALBORADA 26
ALCANCE 26
AL FINE: v. Sin al fine
ALIENTO 30
ALLA MENTE 31
ALLARGANDO 31
ALLEGRETTO 31

ALLEGRO 31
ALLEIN 31
ALLENTANDO 31
AL SEGNO: v. Dal segno
ALT 30
ALTO 30
ALTO MASCULINO: v. Contratenor
ALTURA 30
ALTUS 30
AMABILE 32
AMARAMENTE 32
AMATEUR 32
ÁMBITO 32
AMPLITUD 32
ANCORA 32
ANDANTE 32
ANDANTINO 32
ANGSTLICH 34
ANIMATO 34
ANIMOSO 34
ANMUTIG 34
ANSCHWELLEND 34
ANTEFATTO 34
ANTICIPACIÓN 35
ANTÍFONA 35
ANTÍFONA: v. Canto Antifónico
A PIACERE 35
APOGGIATURA: v. Apoyadura
APOTEOSIS 35
APOYADURA 35
APOYADURA DE PASO 36
APPASIONATO 35, 36
APPUYÉ 36
A PRIMERA VISTA: v. Prima vista
APUNTAR 36
AQUELARRE 36
ARABESCO 36
ARAÑAR 36
ARBITRIO 37
ARDITO 37
ARGUMENTO 37
ARIA 37, 38
ARIA BIPARTITA 39
ARIA CANTABILE 39
ARIA CONCERTANTE 39
ARIA CON INSTRUMENTO OBLIGADO 41
ARIA CON PARTIQUINO 41
ARIA CONTINUA 39
ARIA DA CAPO 39
ARIA DE BAÚL 39
ARIA DE BRAVURA 39
ARIA DECLAMADA 40
ARIA DEL SORBETE 41
ARIA DE MEZZO CARATTERE 41
ARIA DE PRESENTACIÓN 41
ARIA DI SORTITA 42
ARIA DOBLE 40
ARIA EN DOS MOVIMIENTOS 40
ARIA EN RONDO 41
ARIA ESTROFICA 40
ARIA EXPRESIVA 40
ARIA NO ESTROFICA 41
ARIA PARLANTE 41
ARIETTA 43
ARIETTE 43
ARIOSO 43
ARMONÍA 44
ARMÓNICOS 44
ARMONIZAR 44

ARRASTRE 44
ARREGLO 44, 45
ARTICULACIÓN 45
ARTIFICIO 46
ARTISTA 46
ASCENDENTE 46
ASPIRACIÓN 46
ASSAI 46
ASSOLUTO 46
ATAQUE 46
A TEMPO 46
ATENORADO 46
ATIPLAR 46
AUDIBLE 48
AUDICIÓN 47
AUDITOR 47
AUDITORIO 47
AUMENTO 47
AZIONE SACRA 48
AZIONE TEATRALE 48

B

BACANAL 49
BACCHETTA 49
BAILAR 49
BAILE 49
BAJAR 49
BAJO 49
BAJO- BARÍTONO: v. Bajo cantante.
BAJO- BUFFO 50
BAJO- CANTANTE 50
BAJO CIFRADO 50
BAJO- CÓMICO 50
BAJO- CONTINUO 50
BAJO ESTRÓFICO 51
BAJO FUNDAMENTAL 51
BAJO-OSTINATO 52
BAJO-PROFUNDO 52
BAJO-RADICAL 52
BALADA 52
BALANCEO 53
BALLABILE 53
BALLAD Ópera 53
BALLAD Ópera: v. Masque, Ópera balada.
BALLET 53, 54
BALLET DE COUR 54
BALLETO 55
BALLO 55
BANDA 55
BAR 55
BARCAROLA 58
BARITENOR 58
BARITONELLO 58
BARÍTONO 58
BARÍTONO- BUFFO 58
BARÍTONO-DRAMÁTICO 58
BARÍTONO LIGERO 59
BARÍTONO LÍRICO 59
BARROCO 59
BAS-DESSUS 60
BASS 60
BASSE-CONTRA 60
BASSE-TAILLE 60
BASSETTO 60
BASSO 60
BASSO CONTINUUM 60
BASSO OSTINATO 60
BASSUS 60
BATALLA 60
BATIMENTO 60

BATTAGLIA 60
BATUTA 60
BEAT 61
BEBUNG 61
BEGLEITUNG 61
BEL CANTO 62
BEMO 63
BIND 67
BIS 67
BISBIGLIANDO 68
BOCA CERRADA 68
BOCCA CHIUSSA 68
BOCCA RIDENTE 68
BOLERO 76
BORDADURA 76
BOUCHE FERMEE 76
BOUFFONS 79
BRAVURA 79
BRINDIS 80
BRÍO 80
BRODERIES 80
BRODERIES: (fr.) v. Coloratura, Ornamentos
BRONCO 80
BRUSTSTIME 80
BUFFONERIA MUSICALE 81
BURLESCA: v. Burletta.
BURLESQUE 81
BURLETTA 81
BURRASCA 82

C

CABALETTA 83
CABALETTE 83
CACOFONÍA 84
CADENCIA 84
CADENZA 84
CALANDO 85
CALDERÓN 85
CALMATO 85
CÁMARA,: v. Música de cámara. Orquesta de cámara.
CAMERATA FIORENTINA 85
CANCIÓN 86
CANON 86
CANTABILE 87
CANTANTE 87
CANTAR 87
CANTATA 87
CANTATILLE 88
CANTATRIZ 88
CANTAUTOR 88
CÁNTICO 88
CANTINELA 88
CANTO 88
CANTO ALTERNADO 89
CANTO ANTIFONICO 89
CANTO DI BRAVURA 90
CANTO ESTROFICO 90
CANTO FIORITO 90
CANTO FÚNEBRE 90
CANTO FÚNEBRE: v. Elegía, Endecha, Mesto, Réquiem, Treno.
CANTO GEMELO 90
CANTO LLANO 90
CANTO MELISMATICO: v. Melisma.
CANTO MONODICO: v. Monodia
CANTO POLIFÓNICO: v. Polifonía.
CANTO SILÁBICO 90
CANTO SILLABATO: v. Canto silábico.

CANTO SIN PALABRAS: v. Boca cerrada, Vocalizzo
CANTO SPIANATO 90
CANTURREAR 90
CANTUS 91
CANTUS FIRMUS 91
CANZONETTA 91
CANZONE: v. Canción
CAPELLA: v. A capella
CAPELLETA: v. Cabaletta.
CAPO: v. Da Capo.
CAPRICHO 91
CARÁCTER 91
CARACTERÍSTICA 91
CARACTERIZACIÓN 91
CAREZZANDO 94
CARICATO 94
CARRERILLA 94
CASA DE Ópera: v. Teatro de ópera
CASCADA 94, 95
CASTRADO 97, 98
CAVATA 100
CAVATINA 100, 101
cazador furtivo, El 101
CEDEZ 102
CELERE 102
CÉLULA MUSICAL: v. Número cerrado, Número musical.
CENCERRADA 102
CENTO: v. Pasticcio
CERCAR LA NOTA 104
CESURA 104
CHACONA 104
CHALEUR 105
CHANSON 105
CHELLETA PE' MMUSECA: (it.) v. Ópera buffa
CHIAMATA 106
CHILLÓN 106
CICLO 106
CIERRE: v. Cadencia
CLAMOR 109
CLAQUE 109
CLÁSICO, CLASISISMO 109
COBERTURA DE LA VOZ 109
COL FIATO 109
COLLA PARTE 110
COLOCACIÓN ANTERIOR DE LA VOZ: v. Voz, resonancia
COLOCACIÓN DE LA VOZ: v. Voz, colocación de la.
COLOR 110
COLORATURA 110
COLOREAR 110
COMEDIA 110
COMEDIA HUMORÍSTICA: v. Farsa
COMEDIA LÍRICA: v. Comedia musical.
COMEDIA MUSICAL 110
COMÉDIE LARMOYANTE 111
COME STA 110
COMMEDIA DELL' ARTE 111
COMMEDIA PER MÚSICA: v. Ópera cómica.
COMPARSA 111
COMPAS 111
COMPOSICIÓN 112
COMPOSITOR 112
COMPRIMARIO 112
CON BRÍO 112
CONCEPCIÓN 112
CONCERTADO 112

CONCERTANTE 112
CONCERTATO: v. Concertado
CONCIERTO 112
CONCITATO 113
CONCLUSIÓN: v. Final
CONCORDANCIA 113
CONCORDANTE 113
CONDUCTOR 114
CONJUNTO 114
CONSERVATORIOS 116
CONSONANCIA, CONSONANTE 116
CONSUETA: v. Apuntar, Pasante, Repetiteur
CONTINUO: v. Bajo continuo, Continuun
CONTINUUM 117
CONTRABAJO 118
CONTRABASUS 118
CONTRALTINO: v. Tenor
CONTRALTO 117
CONTRALTO MASCULINO 118
CONTRAPUNTO 118
CONTRATENOR 119
CONTRATENOR ALTUS: v. Contratenor
CONTRATENOR BASUS: v. Contratenor
CONTRATIEMPO 119
COPERTO 119
COPIA 119
COPLA 120
CORAL 120
COREOGRAFÍA 120
CORIFEO 120
CORISTA 120
CORO 120, 121
CORONA 121
CORTE 122
CORTEJO 122
COULE 122
COUPLET 122
CREPITAR 122
CRESCENDO 122
CROMATISMO 122
CUADRO 122
CUARTETO 122
CUASI: v. Casi.
CUBRIR LA NOTA 123
CUENTO MUSICAL 123
CUERDAS VOCALES 127
CUPLÉ: v. Couplet.

D

DA CAPO 128
DAL SEGNO 129
DANZA 130, 131
DECLAMACIÓN 132
DECLAMADO CANTADO 133
DECORATIVISMO VOCAL: v. Coloratura, Ornamento.
DECRESCENDO 133
DELICATO 133
DENOMINACIONES DINÁMICAS 134
DESAFINAR 134
DESARROLLO 134
DESCANT 134
DESCENDENTE 134
DESCIFRAR 134
DESENTONAR 135

DESLIZAMIENTO 135
DESSUS 135
DESTACADO 135
DESTEMPLADO: v. Discordante
DIALOGO 135
DICCIÓN 136
DICTADO 136
DIFERENCIA: v. Variación
DILETANTE: v. Aficionado
DILIO 218
DIMINUENDO 137
DIMINUZIONI 137
DINÁMICA 137
DIRECCIÓN, DIRECTOR 138
DIRECTOR DE COROS: v. Corifeo, Director Musical y Maestro interno.
DIRECTOR DE COROS: v. Corifeo, Director Musical y Maestro interno.
DIRECTOR DE ESCENA: v. Régisseur
DIRECTOR DE ORQUESTA 138
DIRECTOR MUSICAL 138
DISCORDANTE: v. Disonante
DISJUNTA 138
DISMINUCIÓN 139
DISONANTE 139
DISTORSIÓN 139
DISYUNTA 139
DIVA 139
DIVERTIMENTO 139
DIVETTE 139
DOBLADO 139
DOBLAR 139
DOLCE 140
DOLENTE 140
DOUBLE 143
DOUCEMENT 144
DRAMA 144
DRAMA GIOCOSO 144
DRAMA LÍRICO 144
DRAMA MUSICAL 144
DRAMÁTICO 145
DRAMMA GIOCOSO PER MÚSICA: v. Ópera buffa
DRAMMA PER MÚSICA: v. Drama musical. Opere in música. Melodrama
DUE 145
DUETO: v. Dúo
DUETTINO 145
DUGAZON 145
DÚO 145
DURACIÓN 146
DUREZZA 146

E

ECO 148
ÉGLOGA 149
EILENTUNG 149
EINKLANG 149
EINSATZ 149
EJECUTANTE 150
EJERCICIO 150
ELAN 150
ELARGISSANT 150
ELEGÍA 150
ELEVACIÓN 152
EMBELLECIMIENTO: v. Ornamento
EMISIÓN 153
EMPFINDUNG 154
EMPRESSÉ 154
ENCANTAMIENTO 154

ENCORE 154
ENDECHA 154
ENGOLADO 154
EN RECITATIVO: v. Recitativo
ENRONQUECIMIENTO 154
ENSALADA 154
ENSAYO 154
EN SUITE 154
ENTONACIÓN 155
ENTR'ACTES 155
ENTRADA 155
ENTRATA: v. Entrada.
ENTREACTO 155
ENTREE 156
ENTREMÉS 156
ENTSCHLOSSEN 156
ENTUBAMIENTO 156
EPILOGO 156
EPISODIO 156
EPITALAMIO 157
EQUALE 157
ERGRIFFEN 157
ERMATTEND 157
ESCALA 157
ESCALA CROMÁTICA: v. Cascada
ESCAPADA 157
ESCAPE: v. Naschschlag
ESCENA 157
ESCENA BUFFA: v. Intermezzi buffo
ESPIRAR: v. aliento
ESPRESSIVO 158
ESTENTÓREA 158
ESTILO 158
ESTILO ANTICO, OBBLIGATO, OSSERVATO, ROMANO 158
ESTILO CONCERTATO Y CONCERTANTE 158
ESTILO CONCITATO 158
ESTILO GALANTE 159
ESTILO IMITATIVO 159
ESTILO PARLANDO 159
ESTILO RAPPRESENTATIVO 159
ESTINGUENDO 159
ESTINTO 159
ESTRIBILLO 159
ESTRIDENTE 160
ESTROFA 160
ESTROFICA 160
ESTUDIO 160
EVIRATO: v. Castrado
EXEQUIAS 162
EXOTISMO 162
EXPIRACIÓN: v. aliento
EXPOSICIÓN 162
EXPRESIÓN 162
EXPRESIONISMO 162
EXTENSIÓN 163

F

FACILE 164
FALCON 164
FALLO 170
FALSA NOTA 165
FALSETE 165
FALSETISTA 165
FALSETISTA NATURAL: v. Castrado
FALSETTO 166
FALSETTONE 166
FALSO 166
FANDANGO 170

FANFARE: v. Fanfarria.
FANFARRIA 171
FANTASÍA 171
FARALA 171
FARANDOLE 171
FARSA 172
FARZA 173
FASTOSO 173
Fausto 173
FEDONNER 186
FEIERLICH 174
FEINTE 174
FELICITA 174
FERMATA 174
FESTA TEATRALE 174
FESTÍN 174
FESTIVO; FESTOSO 175
FEUER 175
FIATO 176
FIDELIDAD 177
Fidelio 177
FIGURA 178
FILAR EL TONO 178
FILAR UN SONIDO 178
FINAL 178
FINALE: v. Final.
FINE 179
FIORITURA 179
FLATTÉ 179
FLAUTADO 182
FLAUTATO 182
FLEURTIS 182
FLEVILE 182
FLEXIBLE 182
FLOREO: v. Fioritura
FLORES: v. Ornamentos
FLORIDO 182
FLORITURA: v. Fioritura
FLOS: v. Trino. Mordente,.Vibrato
FLOTT 182
FOCOSO 182
FOLKLORE 182
FONACIÓN 183
FONÉTICA 183
FORMA 183
FORTE 183
FORTISSIMO 183
FORZATI 183
FORZATO: v. Sforzato
FRAGMENTO 184
FRAGMENTO HEROICO: v. Fragmento musical
FRAGMENTO MUSICAL 184
FRASE 185
FRASEO 186
FREI 186
FRICASSEE 186
FROLICH 186
FUGA 186
FUOCO 186
FURLANA 186
FUSEE 186

G

GALANTE: v. Estilo galante
GALIMATIA: v. Popurrí
GALLO 187
GALOPPA 187
GAMA 187
GARBO 187

GAVOTA 187
GEBUNDEN 187
GEDEHNT 187
GEFUHLVOLL 187
GEHEND 187
GELASSEN 187
GEMASSIGT 187
GEMESSEN 187
GEMIDO 187
GESCHWIND 189
GESTEIGERT 189
GETRAGEN 189
GIOCOSO 190
GIOVANNE SCUOLA 191
GLISSANDO 193
GLOSA 193
GLOTIS 193
GOLPE DE GLOTIS 195
GONDOLIERA: v. Barcarola
GORGIA 195
GORGORITEAR 195
GRADACIÓN 196
GRADATAMENTE 196
GRADOS DE INTENSIDAD: v. Denominaciones dinámicas.
GRANDEZZA 198
GRAN-Ópera 197
GRAVE 198
GRAZIOSO 198
GRITO 198
GROPPO: (it. grupo): v. Gruppeto
GRUPPETO 198
GUIÓN: v. Trama
GUTURAL 202

H

HABANERA 203
HALF CLOSE 203
HALF COLORATION 203
HALF TRILL 203
HARMONIE 209
HARMONIEMUSIK 209
HAUTE-CONTRA 209
HEITER 209
HELDENTENOR 209
HERZLICH 210
HETEROFONIA 210
HIMNO 210
HOHER BASS: (al.) v. Bajo cantante
HOLD 211
HOMOFONÍA 213
HOMORRITMO 213
HUMORESQUE 217
HURTIG 217

I

IDEE FIXE 218
IMITACIÓN 218
IMPOSTACION 219
IMPRESIONISMO 219
IMPROVISAR 219
INFLEXIÓN 220
INGENUE: v. Soubrette
INSPIRACIÓN 220
INSTRUMENTACIÓN 220
INSTRUMENTO MUSICAL 220
INTENDENTE 220
INTENSIDAD 223
INTENSIDAD: v. Voz, volumen o reso-

nancia de la
INTERCAMBIO VOCAL 220
INTERLUDIO 220
INTERMEDE 221
INTERMEDI 221
INTERMEDIO 221
INTERMEZZI 221
INTERMEZZI BUFFO 221
INTERMEZZO 222
INTERPRETAR 222
INTERVALO 223
INTRADA: v. Entrada, Obertura.
INTRODUCCIÓN 223
INVENTAR 223
INVOCACIÓN 223

L

LACRIMOSO 231
LAISSER 232
LAMENTO 233
LANCIO 234
LANGSAM 234
LARGAMENTE 234
LARGHETTO 234
LARGO 234
LEBHAFT 234
LECTURA 234
LECTURA A PRIMERA VISTA: v. Prima vista
LEGATISSIMO 234
LEGATO 234
LEGATURA 234
LEGGIERO 234
LEICHT 234
LEITMOTIV 234
LENTO 235
LESTO 236
LETRA 236
LEYENDA LÍRICA 236
LIBITUM: v. Ad libitum
LIBRETISTA 236
LIBRETO 236
LICENCIA: v. Licenza
LICENZA 237
LIED, LIEDER 237
LIETO FINALE 237
LIEVE 238
LIGADO 238
LIGADURA 238
LIGERA 238
LÍRICO 238
LÍRICO-SPINTO 238
LLORANDO: v. Amaramente, Flevile, Pianto, Piangendo.
LOA 238
LUSINGANDO 243
LUSTIG 243

M

MADRIGAL 248
MAESTOSO: v. Majestuoso.
MAESTRO 249
MAESTRO CONCERTADOR: v. Director musical.
MAESTRO CONCERTANTE: v. Director de musical.-
MAESTRO INTERNO 249
MAJESTUOSO 249
MALE ALTO 249
MANIFIESTO 250

MAQUILLAR 252
MAQUILLAR: v. Caracterización
MARCATO 252
MARCHA 252
MARCHA FÚNEBRE 253
MARCHA NUPCIAL 253
MARCIA 253
MARSCH 253
MARTILLAR 253
MARTIN: v. Barítono ligero.
MASCARADA: v. Masque
MASCHERATA 253
MASQUE 254
MASSIG 255
MATIZ 255, 256
MATTINATA 257
MAZURCA 257
MEASURE 257
MEDIA VOZ: v. Mezza voce, Sotto voce.
MEDIDA: v. Compás.
MEDIUM 258
MEDLEY 258
MELEE D'ARIETTES 260
MELICO 260
MELISMA 260
MELODÍA 261
MELODIOSO 261
MELODISMO 262
MELODRAMA 261
MELODRAME 262
MELODRAMMA 262
MELLOGO 262
MELÓMANO 262
MELOPEA 262
MELOS 262
MESSA DI VOCE 263
MESSE 263
MESTO 263
METAL DE VOZ 263
METAMORFOSIS 263
METAMORFOSIS TEMÁTICA: v. Metamorfosis
MEZZA VOCE 264
MEZZO ACUTO: v. Soprano lírica
MEZZO FORTE 264
MEZZO PIANO 265
MEZZO RECITATIVO 265
MEZZOSOPRANO 265
MEZZOSOPRANO-ACUTO: v. Mezzosoprano Lírica.
MEZZOSOPRANO DE COLORATURA 265
MEZZOSOPRANO-DRAMÁTICA 265
MEZZOSOPRANO LIGERA 266
MEZZOSOPRANO LÍRICA 266
MIMODRAMA 266
MINUÉ 266
MISSE EN ESCENA 266
MISURA 266
MODERATO 266
MODULACIÓN 266
MOLÓLOGO: v. Melodrama
MONODIA 266
MONODICO: v. Monodia
MONODRAMA 267
MONOFONIA 267
MONOLOGO 267
MONOTONÍA 268
MORBIDEZZA 269
MORDENTE 269
MORENDO 269

MOSSO 269
MOTIVO 269
MOTIVO CONDUCTOR: v. Leitmotiv
MOTIVO REMINISCENCIA 269
MOTO 270
MOVIMIENTO 270
MULETILLA: v. Estribillo
MURMULLO 275
MÚSICA 275
MÚSICA BUCAL 276
MÚSICA CONCERTADA 276
MÚSICA CONCRETA 276
MÚSICA DE CÁMARA 276
MÚSICA DESCRIPTIVA 276
MÚSICA DE TEATRO 277
MÚSICA INCIDENTAL 276
MÚSICA LIGERA 276
MÚSICA PROGRAMÁTICA 276
MÚSICA VOCAL 277
MUSICI: v. Castrado
MÚSICO 277
MUSICOLOGÍA 277
MUSIQUETTE 277
MUTACIÓN 277

N

NACHLASSEND 279
NACHPIEL 279
NACHSCHLAG 279
NACIONALISMO 279
NARRACIÓN: v. Racconto (2ª.acep.)
NARRADOR 279
NASAL: v. Voz nasal
NATURALISMO: v. Verismo
NEGRO SPIRITUAL: v. Spiritual
NOCTURNO 282
NOTA AUXILIAR 284
NOTACIÓN 284
NOTA DE ADORNO 284
NOTA DE FLOREO: v. Nota de adorno
NOTA DE PASO 284
NOVELA MUSICAL 285
NUMERO 286
NUMERO CERRADO 286
NUMERO MUSICAL 286
NUMEROPER: v. Ópera balada. Ópera de números

O

OBBLIGATO 288
OBERTURA 288, 289
OBSTINADO: v. Ostinato
OCTETO 292
ODA 293
OÍDO 294
OMBRA 294
ONOMATOPEYA 294
ÓPERA 294, 295, 296, 297, 294, 298, 299, 300, 301
ÓPERA A MÀCHINES 310
ÓPERA BALADA 303, 302, 303
ÓPERA - BALLET 303, 304
ÓPERA BARROCA 305, 304, 305
ÓPERA BOUFFE 306
ÓPERA BUFFA 306
ÓPERA BUFFA FEERIE 307
ÓPERA CLÁSICA: v. Ópera seria
ÓPERA CÓMICA 308, 307, 308
ÓPERA DE ARIAS 303, 302
ÓPERA DE CÁMARA 307

ÓPERA DE NÚMEROS 310, 309
ÓPERA DE PARODIA 310
ÓPERA DE REDENCIÓN: v. Ópera de rescate.
ÓPERA DE RESCATE 310
ÓPERA DE SALVAMENTO: v. Ópera de rescate.
ÓPERA HEROICA 309
ÓPERA LIGERA: v. Opereta.
ÓPERA LÍRICA 309
ÓPERA LITERARIA 309
ÓPERA MÁGICA 310
ÓPERA ORATORIO 310
ÓPERA POMPIER: v. Gran- Opéra
ÓPERA SEMISERIA 311, 310
ÓPERA SERIA 311
OPERE IN MÚSICA 313
OPERETA 314
OPERETTE 314
OPUS 314
ORACIÓN: v. Plegaria
ORATORIO 314, 315
ORFEÓN 316
ORGÍA 317
ORNAMENTO 317, 318
ORQUESTA 320, 321
ORQUESTACIÓN 323
ORQUESTA DE CÁMARA 322
ORQUESTA DE ÓPERA 322
OSSIA 323
OSTINATO 324

P

PANDEMONIUM 329
PANTOMIMA 330
PAPEL 330
PAPEL DE MÚSICA: v. Parte, Particella
PARADA 330
PARÁFRASIS 330
PARLAMENTO 330
PARLANDO 330
PARLATO 330
PARODIA 331
PAROLE SCENICA 331
PARTE 331
PARTE VOCAL: v. Voz, parte vocal
PARTICELLA 331
PARTIQUINO 331
PARTITA 331
PARTITURA 332
PART-SONG 332
PASACALLE: v. Passacaglia
PASAJE 332
PASAJE DE ESCALAS 332
PASAJE DE VOZ: v. Voz, pasaje de
PASANTE 332
PASO: v. Passi
PASSACAGLIA 333
PASSAGIO: v. Voz, pasaje de la
PASSI 333
PASTICCIO 333
PASTICHE 333
PASTORAL 333
PATTER SONG 333
PAUSA 334
PAUSA DE ALIENTO 334
PAUTA 334
PEINE ENTENDU 335
PENTAGRAMA 338
PERDENDOSI 339

PERFOMANCE 340
PERIODO 340
PES 340
PEZZO 343
PIACERE: v. A piacere
PIANGENDO 343
PIANISSIMO 343
PIANO 343
PIANTO 343
PICADO 343
PIÚ 344
PLACIDO 344
PLAGIO 344
PLAINTE 344
PLEGARIA 344
POEMA LÍRICO 345
POETA 345
POLIFONÍA 345
POLIFONÍA IMPROVISADA 345
POLIRRITMO 345
POLITONALISMO 345
POLONESA 345
PONTE: v. Puente.
POPURRÍ 346
PORTAMENTO: v. Voz, portamento de la
POSTLUDIO 348
POST ROMANTICISMO 348
POST VERISMO 348
POTÉE 347
POT-POURRI 349
PRECIPITANTO 349
PRELUDIO 349
PRESSANTE 350
PRESTISSIMO 350
PRESTO 350
PRIMA DONNA 350
PRIMA VISTA 350
PROCESIÓN 351
PRODUCCIÓN 351
PROGRESIÓN 352
PROLOGO 352
PROLONGACIÓN 352
PRONTO 353
PRONUNCIACIÓN 353
PROSODIA 353
PROTESTO 353
PROYECCIÓN 353
PUENTE 354
Q
QUASI 356
QUATUOR 356
QUEJARSE: v. Amaramente, Elegía, Flébile, Lamento, Piangendo, Pianto.
QUIEBRO 356
QUILISMA: v. Trino
QUINTETO 356
QUINTÚPLETO 356
QUIRONOMIA 356

R

RACCONTO 357
RADDOLCENDO 357
RALLENTARE 357
RANGO VOCAL: v. Extensión (1ª.acep.), Registro (1ª.acep.), Tesitura
RAPPRESENTATIVO 358
RAPPRESENTAZIONE PROFANA 358
RAPPRESENTAZIONE SACRA: v. Sacra rappresentazione

RASCH 358
RAVVIVANDO 359
REALISMO 359
RÉCIT 359
RECITADO 359
RECITADO CANTADO: v. Declamado cantado. Parlando
RECITAL 359
RECITATIVO 359, 360
RECITATIVO ACOMPAÑADO: v. en Recitativo
RECITATIVO SECCO: v. en Recitativo.
RECITATIVO STROMENTATO: v. "Recitativo acompañado" en: Recitativo, Stromentato.
REDUCCIÓN 361
REFRAIN 361
REFRÁN 361
RÉGIE 361
RÉGISSEUR 361
REGISTRO DE CABEZA: v. Voz de cabeza
REGISTRO DE LA VOZ: v. Voz, registro de la.
REGISTRO DE PECHO: v. Voz de pecho
RELATOR 362
RELATO: v. Racconto (2ª.acep.)
REMINISCENCIA 362
RENFORCER 362
REPENTIZAR 362
REPERCUSIÓN 362
REPERTORIO 362
REPETICIÓN 362
REPETITEUR 363
REPRESENTACIÓN SACRA: v. Sacra rappresentazione
REPRESENTATIVO: v. Estilo representativo.
RÉQUIEM 363
RESOLUCIÓN 363
RESONANCIA: v. Voz, resonancia.
ESPIRACIÓN 364, 365
RETARDO 366
RETRETA 367
REVISIÓN 367
RIBATTUTA: v. Ribatura
RIBATURA 368
RINFORZANDO 373
RIPETIZIONE 373
RIPIENO 373
RIPRESA 373
RITARDANDO 373
RITARDO, (retardo 374
RITENUTO 374
RITMO 374
RITORNELLO 374
ROCOCÓ 374
ROL TRAVESTI: v. Travesti.
ROL: v. Papel.
ROMANCE: v. Romanza
ROMANTICISMO 374, 375
ROMANZA 375
RONDO 376
ROSALIA 376
ROULADE 377
RUBATO 378
RUIDO 379
RUPTURA 380

S

SACRA RAPPRESENTAZIONE 381

SAINETE 382
SALTO 385
SALTO INTERVÁLICO 385
SARABANDE 386
SCENA BUFFA: v. Intermezzi buffo
SCENARIO: v. Escenario
SCENA: v. Escena.
SCHALL 387
SCHLUS 387
SCHMERZLICH 387
SCHMETTERND 387
SCHWACH 389
SCHWEIGEN 389
SCHWINDEN 391
SCHWINDEND 389
SCUTIO 387
SECCIÓN 391
SECCO 391
SECUENCIA 392
SEELE 392
SEGNO 392
SEGUE 392
SEGUIDILLA 392
SEMIOPERA 392
SEMPLICE 393
SENNET 393
SENZA 393
SEÑAL 393
SEPTETO 393
SERENATA 393
SERENATE 393
SERINER 393
SERRANT 393
SEXTETO 394
SFORZATO 394
SFUMARE 395
SICIGIA 397
SILÁBICO: v. Canto silábico.
SILBIDO 399
SILENCIO 399
SILLABA: (it. sílaba): v. Canto silábico.
SINCOPA 399
SINFONÍA 399
SINGEND 400
SINGHIOZZANDO 400
SINGSPIEL 400
SLANCIO 400
SLARGANDO 400
SLENTANDO 400
SMINUENDO 402
SMORZANDO 402
SOAVE 402
SOFORT 402
SOLFEO, SOLFEAR 402
SOLILOQUIO 402
SOLISTA 402
SOLMISACION 402
SOLO 402
SONAR 405
SONG 405
SONIDO 406
SONORO 406
SOPRAN 406
SOPRANISTA 406
SOPRANO 406
SOPRANO DE COLORATURA 406
SOPRANO DRAMÁTICA 407
SOPRANO FALCON 407
SOPRANO LIGERA 407
SOPRANO LÍRICA 407

SOPRANO LÍRICO-DRAMÁTICA 407
SOPRANO LÍRICO-LIGERA 408
SOPRANO LÍRICO-SPINTO 408
SOPRANO MASCULINO 408
SOPRANO SFOGATO: v. Soprano ligera, Sfogato
SOPRANO SPINTO: v. soprano lírico-spinto
SOPRANO: V.ad.: Castrado, Contratenor, SORDINA 408
SORTILEGIO 408
SOSTENUTO 408
SOTTO VOCE 409
SOUBRETTE 409
SOVOZ 409
SPIANATO 409
SPIELOPER 409
SPINTO 409
SPIRITUAL 409
SPRECHGESANG 410
SPRECHSTIME 410
SPREZZATURA 411
SPRINGER 411
SQUILLO 411
STACCATO 411
STANZA: v. Estrofa.
STARK 411
STAVE 411
STENTANDO 411
STERBENDSTERBEND 411
STESSO 411
STILE 411
STIMME 411
STIMMEN 411
STINGUENDO 411
STIRANDO 411
STORICO 411
STRASCINANDO 411
STRETTA 413
STRINGENDO 413
STRISCIANDO 413
STROMENTATO 413
SUAVE: v. Diminuendo.
SUBIR 413
SUBITO 414
SUIVEZ: (fr.): v. Seguir. Colla parte.
SUL FIATO 414
SUPERIUS 414
SUSPENSIÓN 414
SUSURRANDO 414
SVELTO 414

T

TACET 415
TAILLE 415
TAKT 415
TANTO 415
TARAREAR 415
TARDO 417
TEATRO LÍRICO: v. Drama musical
TEATRO MUSICAL 418
TEATROS DE OPERAS 419
TEDEUM 419
TELONERA 419
TEMA 419
TEMBLOR: v. Trémolo.
TEMPLAR: v. Afinar
TEMPO 420
TEMPO, DENOMINACIONES 420
TEMPO LIBERO: v. Ad libitum
TENERAMENTE 421

TENOR 421
TENOR AGUDO 421
TENOR BUFFO 422
TENOR CÓMICO: v. Tenor buffo
TENOR DE CARÁCTER 422
TENOR DI FORZA: v. Tenor- dramático
TENOR DI GRAZIA: v. Tenor- ligero.
TENOR DRAMÁTICO 422
TENOR HEROICO: v. Heldentenor
TENORHORN: (al): Barítono 422
TENORINO 424
TENORIO: v. Tenorino
TENORIZAR 424
TENOR LIGERO 422
TENOR LÍRICO 423
TENOR LÍRICO-DRAMÁTICO 423
TENOR LÍRICO-LIGERO 423
TENOR SPINTO 423
TENUE 424
TENUTO 424
TERCETO 424
TERMINACIÓN 424
TESITURA: v. Voz, Tesitura
TETRALOGÍA 424
TIEMPO 426
TIEMPO: v. Tempo
TIMBRE: v. Voz, timbre (o carácter) de la
TIPLE 428
TIRADE 428
TIRATA 428
TOCAR 428
TOCCATA 428
TONADA: v. Melodía.(2ª.acep.)
TONADILLA 428
TOSTO 431
TRAGEDIA LÍRICA 431
TRAMA 431
TRANSCRIPCIÓN 431
TRANSFORMACIÓN 431
TRANSICIÓN 432
TRANSPORTE 432
TRANSPOSICIÓN 432
TRASCINANDO 432
TRAUER 432
TRAVESTI 432
TREBLE 434
TREMANTE 434
TREMBLEMENT 434
TREMOLO 434
TRENO 435
TRIAL 435
TRILLO 435
TRINO 435
TRINO DOBLE 435
TRIO 435
TROPPO 440
TUTTA FORZA 442
TUTTI 442

U

UBUNG 443
UGUALE 443
UNIDAD MELÓDICA: v: Frase 443
UNÍSONO 443
UNITI 443
UT. SUPRA 443

V

VALS 447

VARIACIÓN 449
VARIACIÓN ESTROFICA 450
VARIATO 450
VAUDEVILLE 450
VELADA 450
VELOCE 450
VERANDERUNGEN 450
VERISMO 452
VERSOVERSO 453
VERZIERUNGEN 454
VESTUARISTA 454
VIBRATO DE LA VOZ 454
VIBRATO DE LA VOz: v. Voz, vibrato de la
VIGOROSO: v. Brío.
VIRTUOSO 457
VIVACE 457
VIVACISIMO 457
VOCAL 458
VOCALISE: v. Melisma
VOCALIZACIÓN 458
VOCALIZZO 458
VODEVIL: v. Vaudeville
VOLANTE 459
VOLUMEN: v. Voz, volumen o resonancia de la
VORSPIEL 459
VOZ 459
VOZ BLANCA 460
VOZ, COBERTURA DE LA 460
VOZ , COLOCACIÓN DE LA 460
VOZ COMPLETA 460
VOZ DE CABEZA 460
VOZ DE PECHO 463
VOZ DRAMÁTICA 460, 461
VOZ, FUNCIONAMIENTO DE LA 461
VOZ NASAL 462
VOZ, PARTE VOCAL 462
VOZ, PASAJE DE LA 462
VOZ, PORTAMENTO DE LA 463
VOZ PRINCIPAL 463
VOZ, REGISTRO DE LA 463
VOZ, RESONANCIA DE LA: v. Voz, volumen o resonancia de la
VOZ, TESITURA DE LA 464, 465
VOZ, TIMBRE O CARÁCTER DE LA 465
VOZ, VIBRATO DE LA 466, 467
VOZ, VOLUMEN O RESONANCIA DE LA 467

BIBLIOGRAFÍA

Alier, Roger, *Historia de la ópera.* Ma Non Troppo. Edit. Robinbook s.l. Barcelona 2002.

Guía universal de la ópera. (Vol. I y II). Ma non troppo. Edit.Robinbook. s.l. Barcelona. 2000.

Alier, Roger, Heilbron, Marc y Sans, Fernando, *La discoteca ideal de la ópera*. Edit. Planeta S.A. Barcelona 2004

Bie, Oscar, *Historia universal de la ópera*. Edit. Centurión. B. Aires. 1947.

Brenet Michel, *Diccionario de la Música*. Edit. Iberia S.A. Barcelona. 1962

Capdevila, Manuel, *El gran libro de la ópera*. Edit. Península. Barcelona. 2004

De Cande, Roland, *Diccionario de la música*. (Vols. I y II) Ma non troppo. Edit. Robinbook. s.l. 2002.

Della Corte y Gatti, *Diccionario de la música*. Edit. Ricardo Americana. B. Aires. 1989

Digaetani, John Louis, *Invitación a la ópera*. Javier Vergara Editor. B. Aires. 1989

Davalillo, M., *Músicos célebres.* Edit. Juventud. Barcelona.1950

Einstein, Alfredo, *Historia de la música*. Edit. Claridad. B. Aires 1945

Höweler, Casper, *Enciclopedia de la música*. Edit. Moguer. Barcelona. 1958-

Jacobs, Arthur, *El arte lírico*. Edit. Claridad. B. Aires. 1944

Diccionario de la Música. Edit.Losada. B. Aires. 1995.

La ópera. Edit. Claridad. B. Aires 1944

Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.. México. 2009.

Martinez, Juan Carlos, *Ópera*. Sin pie de imprenta ni de año

Mila, Máximo, *Historia de la música*. Edit. Bruguera S.A. Barcelona. 1981

Mordden, Ethan, *El espléndido arte de la ópera*. Edit. Javier Vergara. B. Aires. 1985

Newman, Ernest , *Noches de ópera*. Editorial universitaria de Buenos Aires B. Aires. 1985-

Osborne, Charles, *Como disfrutar de la ópera*. Edit. Gedisa. Barcelona. 1983

Pahissa, Jaime, *Espíritu y cuerpo de la música*. Librería Hachette S.A. B. Aires. 1945

Pahlen, Kurt, *La ópera*. Emece Editores. B. Aires. 1958

El mundo maravilloso de la música. Edit. Atlántida S.A. B. Aires. 1967

Historia de la música. Ediciones Carlos Lohlé. B. Aires. 1957.

La ópera en el mundo. *Diversos volúmenes*. José Vergara Editor. B. Aires

Perez, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*. (Vols. I – III) Edit. Istmo. Madrid. 1985.

Pino, Alfonso, *La divina tragedia*. Edit. Amigos del Teatro Municipal. Santiago de Chile s/f.

33 óperas básicas. Edit universitaria. Santiago de Chile. 1991

Puga, Alberto, *Vocabulario de la ópera. Recopilación*. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago. 2005.

Diccionario de la Ópera. Con citas concordancias y ejemplos. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago. 2006.

Randel, Don, *Diccionario Harvard de Música*. Edit. Diana S.A. México. 1984.

Rios, Juan, *El libro de la ópera*. Edit. Juventud argentina. S.A. B. Aires. 1944.

Roberts A. y Stevens D., *Historia General de la Música*. Ediciones Istmo. Madrid. España. 2000.

Salazar, Adolfo, *La música*. Fondo de Cultura Económica. México. 1953.

La danza y el ballet. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. Santiago de Chile. 1998.

Schönberg, Harold, *Los grandes compositores*. Ma non troppo. Edit. Robinbook s.l. Barcelona. (Vols- I y II). 2004

Subirá, José, *Historia de la música*. (Vols. I – IV). Salvat Ediciones. Barcelona. 1958.

Vuillermoz, Emile, *Historia de la música*. Librería Hachette S.A. B. Aires. 1952

Walls, Manuel, *Diccionario de la música*. Alianza Editorial S.A. Madrid. 1979

Wolf, Johannes, *Historia de la música*. Edit. Labor S.A. Barcelona. 1965.

Instrumentos, intérpretes y orquestas. Salvat S.A. Ediciones. Barcelona. 1986.

Argumentos de ópera. (http.//w.w.w.supercable.es/-ealmagro/ kareaol/index.htm.)

Argumentos de Ópera del Teatro Colón de Buenps Aires. (http.// Colon.is.com.ar/ colon web/argumentos/Ópera/centro.html).

El libro victrola de la ópera. (Copyright 1925) por la Victor Talking Machina Company Camden N.J.E.U. de A.

La gran Ópera paso a paso. (Fascículos 1-50). Edilibro y PolyMedia. Hamburgo 1999